2025年10月7日発行 第54巻第10号通巻第694号 毎月1回7日発行 1978年2月3日第三種郵便物認可

FIRST IN ROCK JOURNALISM

OCTOBER 2025 定価980円 10

rockin'on

全角度特集

LED ZEPPELIN

映画『レッド・ツェッペリン:ビカミング』
再びツェッペリンの凄さを見届ける

追悼特集 渋谷陽一

フジロック&サマーソニック 全日レポート

rockin'on

CamScannerでスキャン

CONTENTS

rockin'on OCTOBER 2025 no.10

012 **LED ZEPPELIN**

レッド・ツェッペリンの誕生の瞬間を捉えたドキュメンタリー映画「レッド・ツェッペリン:ビカミング」、
同作の徹底ロングレビュー&監督インタビュー、伊藤政則がツェッペリンを語る特別対談、
ジミー・ペイジが「レッド・ツェッペリン III」を語った貴重インタビュー、
「ライヴEP」完全レビュー、そしてテーマ別論考文で、その背景と深淵に迫る全角度特集

060 **追悼 渋谷陽一 1951-2025**

084 **FUJI ROCK FESTIVAL '25 SUMMER SONIC 2025 & SONICMANIA**

レジェンドも新人も、今年も数多の名演が飛び出したフジロック&サマーソニック。
各日徹底レポートで完全総括

100 **ROYEL OTIS**

圧倒的なセンスとクオリティ── 本誌No.1推し新世代バンド:ロイエル・オーティス!
新作インタビューとレビューにて、その魅力を解き明かす!

106 **THE SMASHING PUMPKINS**

ビリー・コーガンが本心を明かした最新インタビュー。
波乱のキャリアを越えて、真の最盛期を迎えたザ・スマッシング・パンプキンズの"今"を語る

116 **FOO FIGHTERS**

伝説を更新する夜へ!
フー・ファイターズ来日記念──デイヴ・グロールが語り明かした"ロックンロール人生"

122 **THE HIVES**

北欧の獅子が帰還──鮮烈な大復活から2年。ロックンロールに再びトリガーを引いた最新作と、
19年ぶりのフジロックを語り尽した必読インタビュー!

128 気になるあいつ COMING NEXT **KNEECAP**

「rockin'on sonic 2026」で待望の初来日公演を迎える3人組、ニーキャップ。
アイルランド語ラップに詰め込んだ使命感を明かす

132 **BIG THIEF**

時代の琴線を優しくなぞる、USインディ代表:ビッグ・シーフ。
多くの仲間と、より深く、自らの内面を探索した最新アルバム完成秘話を聞いた

136 **DAVID BYRNE**

デヴィッド・バーン、7年ぶりの新作『フー・イズ・ザ・スカイ?』が問いかけるものとは?
──時代を超え続ける孤高の軌跡

142 **ALBUM REVIEWS**

タイラー・ザ・クリエイターをはじめ2025年重要作のリリースラッシュ到来!
余すところなくレビューし尽くします

006 **HEADLINE:** QUEENS OF THE STONE AGE, bar italia, NOURISHED BY TIME
002 **CHARACTER OF THE MONTH:** rockin'on sonic 2026
157 **CULTURE CLUB** 160 **コレポン通信** 168 **BACK NUMBER**

今月の表紙=LED ZEPPELIN pic by ART ZELIN/GETTY IMAGES

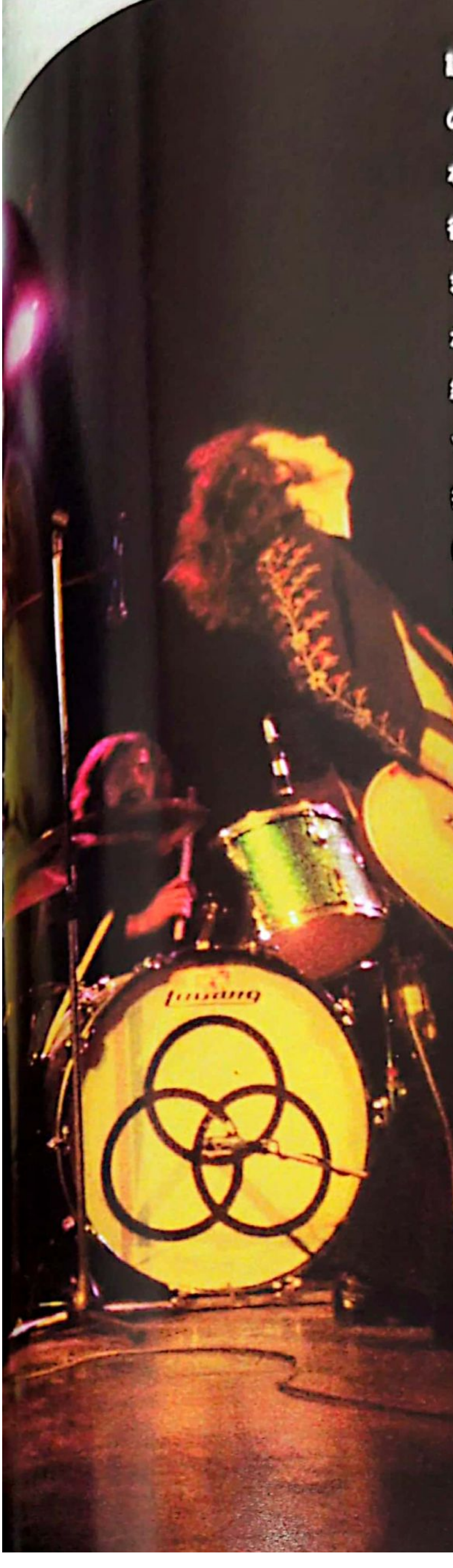
発行・編集人=山崎洋一郎 編集=平澤碧／石原有紗／北川裕也／土屋聡子／千代祐一郎
通訳・翻訳=高見展／島田陽子／中村明子／田村亜紀／長沢頼子／竹澤彩子 編集協力=中村明美／茂木信介／高橋美穂／松尾衣里子／伊藤哲／吉井寛人
アートディレクション&デザイン=関万葉（201） デザイン=滝口博子（ホリデイ計画） 印刷=大日本印刷株式会社

ロッキング・オン 10月号 発行=(株)ロッキング・オン
〒150-8569 東京都渋谷区渋谷2-24-12 渋谷スクランブルスクエア27F 電話=03-5464-7330（代表） rockinon@rockinon.co.jp
公式HPアドレス=https://www.rockinon.co.jp/ rockinon.com=https://rockinon.com

©ロッキング・オン 本誌の記事および写真の無断転載を禁ず

Instagramはじめました!
フォロー&いいね!、お待ちしております

CamScannerでスキャン



説明するまでもないことを「常識」と言うのだとすれば、レッド・ツェッペリンの存在なしに現在のロックミュージックが成立し得ないということも、確実にそれに当てはまるに違いない。4人が未来を想い描きながら飛行を開始した当時から57年ほどが経過している現在、世界は映画『レッド・ツェッペリン：ビカミング』の公開を間近に控えながら、このバンドの特別さ、特異さについて再確認／再考察すべき局面を迎えている。彼らがいかにして鉛の飛行船を動かし始めたのかが、真摯かつ丁寧に描かれたこの画期的ドキュメンタリー作品は、マニアたちの知識欲を満たすばかりではなく、ハードロックがいかにして発明されたかを広くリアルに伝えてくれる。そして、そこで同時に考えさせられるのは「彼らが見据えていた未来と実際の現実は、果たしてどれほど合致しているのか？」ということでもある。本誌の長い歴史の中で、この伝説的改革者たちの功績の大きさについて振り返る機会は幾度となく設けられてきた。そして今回は、2025年ならではの視点と解像度をもって、その像を浮き彫りにしていく。それに触れることで読者にとっての「常識」も、いっそう明快なものとなっていくに違いない。　（増田勇一）

CamScannerでスキャン

■『レッド・ツェッペリン：ビカミング』徹底ロングレビュー
■ 映画の核心に迫る、監督貴重インタビュー
■ 特別対談！ 伊藤政則が語るレッド・ツェッペリン
■ 貴重インタビュー：ジミー・ペイジが語る『レッド・ツェッペリンIII』
■ そして、衝撃の音源が到着！『ライヴEP』完全レビュー
■ レッド・ツェッペリンを紐解く徹底テーマ別論考

レッド・ツェッペリンの誕生の
ドキュメンタリー映画『レッド
その背景と深淵に迫る全角度

BECOMING **LED ZEPPELIN**

『レッド・ツェッペリン：ビカミング』、伝説のバンドの序章をたどる徹底ロングレビュー

Text by TSUYACHAN

CamScannerでスキャン

先日ブラッド・ピット主演の映画『F1™／エフワン』を観てからというもの、気がつけば作中で流れていた〝胸いっぱいの愛を〟をついつい口ずさんでしまっている私のような人にとって、映画『レッド・ツェッペリン：ビカミング』は、高まるツェッペリン熱をどこまでも加速させる大変な作品だった。そもそも筆者は、10代の頃あと追いでニルヴァーナに代表される90年代グランジを聴いて、その流れで影響源として挙がっていたレッド・ツェッペリンを半ばお勉強的に聴いていたような人間である。そういった自分にとって、〝胸いっぱいの愛を〟なんて、もはや名曲ロックの曽祖父みたいなもの。だからこそ、『〜ビカミング』の画面にどんどん魅せられていった自身を客観的に見て、我ながら少し驚いてしまった。そう、本作は、バンドを長く追っているファンはもちろん、偉大さはなんとなく知っているがちゃんと聴いたことはないという、若いリスナーにもぜひ観てほしい映画だ。それだけの魅力に満ちた、ロック映画の必修作品になっている。というのも、まず、ライブ映像がすごい。ツェッペリンのライブのすさまじさなんて散々色んな映像を観てきたつもりだが、バンドが初期にアメリカ、イギリスで行った貴重なライブ映像を、部分的ではなく1曲まるごと収録しており、そこでの演奏は本当に鳥肌ものだ。もはやドキュメンタリーということを忘れ、単なるツェッペリンのライブ映像としてポカンとしながら観ているような時間がいくつかあったことを告白しよう。

没入感高く本作に魅せられた理由はもう一つ、乱雑な印象を受けがちな通常のドキュメンタリーとは一線を画し、むしろ自伝映画に近いトーンが感じられる点も大きい。昨今多くのアーティストのドキュメンタリー映画が公開されているが、その大半は、「多声的」なアプローチをとっている。たとえばマネージャーやプロデューサーといった関係者、同時代のミュージシャンや評論家、ファンやカルチャー研究者、さらに俳優などによるナレーションを巧みに織りまぜながら、社会的背景や他者から見た評価、客観的視点を積み重ねていく構成だ。それらは、多様な立場の声がたくさん集められることで、雑多な編集視点が入り混じっていく点に面白さがあるだろう。

ところが、本作は少し異なっている。登場する語り部は、現存するメンバー3人のインタビューと、故ジョン・ボーナムの過去の音声資料のみ。生前にオーストラリア人ジャーナリストが行ったとされるインタビュー音源を1年かけて発掘したそうで、とにかくメンバーの声を使うことにこだわっている。映像や新聞記事、ライブアーカイブは挿入されるが、第三者の声による解説は皆無。つまり「外から語られる伝説」ではなく「内から語られる物語」に徹しており、その点が、ドキュメンタリーというよりもパーソナルな自伝映像に近いトーンを生んでいるのだ。ゆえに、前者にありがちな、アーティストの詳しい情報に精通していなければついていけず置いてきぼりになってしまう、という展開とは対極にある作品だ。メンバーの口から語られる逸話は一本の軸となってストーリーを生み、物語がぶれず、芯が通っている。評論家による過剰な解釈やナレーションでの過度なお涙頂戴もない。時系列に沿った明快な構成と、それぞれの初期キャリアから始まり、バンド結成、初ライブ、ツアー、ファースト／セカンドアルバムの制作までを、きっちりと年代順に追っていく構成。特にバンド活動の黎明期にフォーカスしており、複雑な時系列や回想の混乱もない。同時に、IMAX仕様で作られたライブ映像のダイナミズムや、最新のサウンドミックスも深い没入感を誘う。当時の記事やツアーポスターなどを用いたコラージュ演出は非常に洗練されており、映画として誠実なのだ。そういった意味でも、あまりドキュメンタリー然とした印象を受けない。無駄がなく、話が拡散することもなく、全編に削ぎ落とされた美学が貫かれている。これは、メガホンをとったのが、『アメリカン・エピック』のバーナード・マクマホン監督というのも大きいだろう。『アメリカン〜』はフォークやカントリー、ブルースといったルーツミュージックを題材にした作品で、数年前に公開された際、非常に高い評価を得ていた。その映画でも監督は、秘蔵映像を巧みに使いながら、誠実に語っていく構成が見事だった。

もちろん、本作がそのような作風になった最も大きい要因は、メンバーの強い意向による監修がなされたからだろう。この作品は、初めて公式にメンバーが全面協力して制作された。バンドをどう語るかではなく、彼ら自身が自分たちをどう語るかにフォーカスした特異な形式は、メンバーによる、ある種の自己神話の再編として見ることができるはずだ。

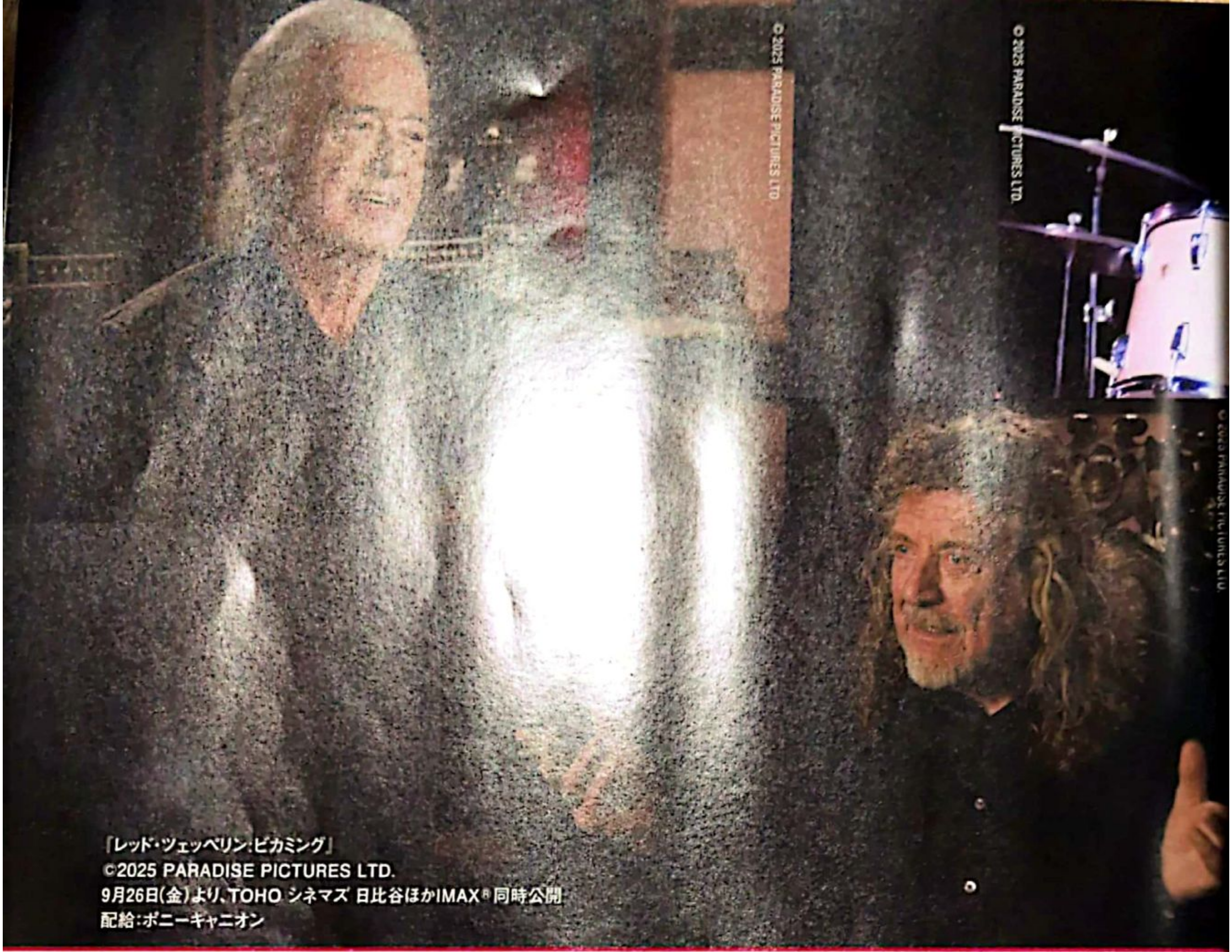
さて、それではツェッペリンという偉大なバンドの神話は、今回の映

画によってどのように再編されたのだろうか？　まずは、バンド誕生の過程のエピソードが挙げられよう。本作はツェッペリンが生まれる初期にフォーカスしており、そこではバンドの誕生が偶然の運命ではなく必然の出来事として描かれる。映画では各メンバーの音楽的バックグラウンドが描写され、奇跡のようなシナリオではなく、実力と探究心に裏打ちされた「必然の出会い」としてバンド結成が描かれているのだ。

　ツェッペリン・クラスにもなると、あたかも神が降りてきたかのような神話的視点で描かれがちだが、日々の積み重ねから生まれた選択という視点でリアルに語られるのが興味深い。また、スキャンダルの回避による、純粋な音楽家像が強調されている点にも言及すべきだろう。レッド・ツェッペリンは長らく、過激なライフスタイルや性的逸話、薬物問題、悪魔崇拝的イメージなど、数多くのセンセーショナルな神話に彩られてきた。しかし本作では、そうした外部からのロックスター神話にはほとんど触れず、あくまで音楽への没入や美学の追求、ルーツへの誠実さといったテーマが中心的に語られる。つまり、破壊的な神話から、創造的な神話へと自らを語り直しているのだ。これは言い換えれば、語られなかった部分が語りの枠組みを形成するという、逆説的な構造にもなっている。「何を語らないか」が彼らの価値観の提示になっており、「何を神話として残し、何を神話から切り捨てるか」という再編集の選択＝再神話化の行為が行われているのだ。

　筆者のようなひ孫世代（？）にとってみたら、数多くあるツェッペリンにまつわるエピソードのうち何が真実かなんてもはや知る由もないが、あくまで音楽制作や美学追求に焦点を絞っているのは、バンドの魅力がしっかりと伝わってきて良い。そのあたりの取捨選択のジャッジも、映画の完成度を高める上で功を奏しているように思う。さらに、現在の視点で見た際に、彼らのレコード会社に対するスタンスも非常に勉強になる。「アトランティックに手出しはさせなかった」とジミー・ペイジが語るシーンは、彼らのこだわりと有能さに改めて感心する人は多いはず。「完成された作品だからこそ、シングル版の発売も不要。シングルを出すことはバンドの士気を低下させる」とまで言い切るのはさすがだ。そういった発言が自然と出るのは、自分たちの作品をアートと自覚していたがゆえ。「レコード会社

CamScannerでスキャン



『レッド・ツェッペリン：ビカミング』
©2025 PARADISE PICTURES LTD.
9月26日(金)より、TOHO シネマズ 日比谷ほかIMAX®同時公開
配給：ポニーキャニオン

の幹部はスタジオに出入り禁止。僕らは自由を手にした」と、今の時代に言えるアーティストがどれだけいるだろうか。別の場面では、同じくペイジがスキッフルブーム（編集部註：ジャズやブルース、フォークなどの影響を受けた音楽ジャンル）を生んだロニー・ドネガンについて「僕はロニーを観て魅了されたんだ。彼がきっかけとなって、英国になかった〝自由〟への扉が開いた」と語るシーンがあるが、度々「自由」を強調しているのも見逃せない。当時のイギリスの若いアーティストたちが、いかにメディアの編成方針、演奏規制、レコード会社の商業主義といった制度的／文化的な抑圧の中にあったかが分かるだろう。それらを乗り越え、「自分たちの音を作る」という表現の自由を獲得していく物語が、ペイジやツェッペリンの言葉と姿勢には刻まれている。音楽に対するピュアさが、画面の端々から伝わってくるのだ。メディアから作品を酷評されても、バンドメンバーで一緒にいる時はそんなこと気にせずにいられる――そういったのびのびしたチームの空気を感じられたのは、大きな発見だった。

忘れがたいシーンといえばもう一つ、故ジョン・ボーナムの、今はもうこの世にいない彼の声が、スクリーンからふいに流れてきた瞬間である。低いトーンで淡々と語られるボーナムの声を聴きながら、カメラは静かにメンバーの顔を捉える。その微笑ましい表情に、こちらの胸もぎゅっと締めつけられるようだ。かつての仲間と、時を超えて再会する儀式のような、神聖さすら感じさせる場面。こうした描写を通じて浮かび上がってくるのは、ツェッペリンというバンドが、特別な時代の気流の中で育まれた〝チーム〟であったということだ。決してカリスマの寄せ集めではなく、それぞれが唯一無二の演奏者であり、でもどこか無邪気な音楽少年のような部分も持ち合わせていたのだと思う。ただただ自分たちの満足できる音楽を追い求め、自由を手にし、歴史的名作を生み出してきた軌跡。本作には、その事実が、見事な語り口で描かれている。しかし、長いバンドの歴史において、これはまだほんの序章に過ぎない。ぜひ、同じような作りで、続きのツェッペリン史も観てみたいものだ。本作は、ツェッペリンという神話を、彼ら自身の言葉で語り直す〝始まりの物語〟なのだろう。伝説の起点を目撃した今、その飛翔と終焉についても、気になって仕方ない！

CamScannerでスキャン

BECOMING LED ZEPPELIN

『レッド・ツェッペリン：ビカミング』、バーナード・マクマホン監督自ら製作秘話を語る貴重インタビュー

BERNARD MacMAHON DIRECTOR INTERVIEW

Interview by DAVE LING/CLASSIC ROCK/FUTURE PUBLISHING

「レッド・ツェッペリンならどんなことでも可能ですよ。彼らに関して素晴らしいと思うのは、例えばこの映画のように、こんなことが実現するなんて誰も考えもしなかったところでしょう」

CamScannerでスキャン

「レッド・ツェッペリン・ビカミング」の成功は、多くの人が指摘しているように徹底して初期のライブ映像と4人のインタビューだけに集中し、まとめ上げたところにある。こうしたアーティスト映像作品は大体が貴重なライブや本人のインタビューに加えて関係者やコメンテーター的なものを狂言回しに使ってるものが圧倒的に多い。それは製作サイドのあちこちに気を使った結果の保険代わりだったりするわけだが、そこらを潔くすっぱり切り捨てたところにこの映画としての説得力が生まれている。もちろんバーナード・マクマホン監督の大英断である。そんな彼とプロデューサーのアリソン・マクガーティが製作の裏側を明かしてくれた貴重なインタビューがこれだ。ロバート・プラントの作家トルーキンの影響を受けた歌詞の出元となった風景を訪ねていったり、ジミー・ペイジの秘蔵した小さな日記にまつわる話、そしてもちろん当時の音を最高の状態で再現していく修復への執念を燃やす流れなど、どれも映画の中のシーンが動き出すように楽しめる。しかも最後には必殺の、「続編は?」との問いも投げかけてくれている。（大鷹俊一）

●今作の製作に際してあなた方が直面した、最大の困難は何でしたか?

バーナード・マクマホン（以下BM）
「一番大変だったのは、アーカイブ映像の調査追跡から入手までの作業ですね。これだけの影響力を誇るバンドにしては思いがけないほど、結成前の彼らに関する素材は非常に少ないんです。例えば、ジョン・ボーナムには子供時代の写真が一切存在しませんでした。彼の両親の写真も1枚もありません。我々にとって大いに助けになったのは、以前製作した『アメリカン・エピック』という映画シリーズで、レッド・ツェッペリンが影響を受けてきた音楽、つまりジミー・ペイジとロバート・プラントが愛した音楽について綿密に網羅したドキュメンタリーでした。今作はある意味、『アメリカン・エピック』が終わったところから始まっていると言えるかもしれません」

●ジョン・ボーナムのインタビューについて教えてください。

BM「あれは複数のインタビューから抜粋しています。3本ありましたが、メインで使ったのは71年、ジョンがロバート・プラントと一緒に、オーストラリアで受けた取材のものです。あれを探し出すのはひと苦労でした。あの頃、バンドはほとんどインタビューを受けていなくて——特にジョンはね——だから我々は当時彼らに取材の機会をもらったジャーナリストを片っ端から一人残らずリストアップしたんです。テーブルの上に置いたカセットレコーダーで録られた、バックグラウンドのノイズも全部入ってしまっているような音源を使うのは却下しました。これはウォーターゲートテープとは話が違うんです、劇場公開向けの映画ですからね! 我々の目当てのものが見つかったのは、（オーストラリアの）キャンベラ大学でした。これは我々にとってまさしく完璧だったんですよ、何しろ聞き手のジャーナリストが『ロバート、もうキミの話は十分だよ。今度はジョンに話をさせてやってくれ』なんて言ってましたからね。おかげでジョンが、自分のバンドメイトそれぞれに対してどんな風に思っているのかを彼自身の言葉で語っている、世にも素敵な瞬間が収められていたわけです」

●それは間違いなく今作を観る喜びのひとつですね。撮影カメラは全てを捉えています——69年のバースでの映像を初めて観た時のジミー・ペイジの表情が秀逸でした。

アリソン・マクガーティ（以下AM）
「ありがとうございます。バンド側からこの当時の話が語られたことはこれまでなかったので、噂ばかりが出回っていましたから、私たちは今作でそのレガシーをきちんと定義づけたかったんです」

BM「オーディエンスの皆さんにも、（今作を製作中の）我々と同じ経験を味わって欲しかったんですよ。ツェッペリンの起源を収めただけの映画ではなく、これから50年、60年経っても鑑賞に堪え得る映像作品です。これから生まれ来る世代のための映画なんです。彼らの音楽はこの先も、ずっと聴き継がれるべきものですから」

●ことツェッペリンに関する質問に対する時のロバートは、いつも少なからず不機嫌になるということは業界的には暗黙の了解ですが、今作の中の彼は実に真摯で、熱が入っていましたね。

AM「私は北部（スコットランド）の出身なんですよ、ケルト人なんです。もしかするとそれが幸いしたのかも知れません。ロバートは一旦出演を承諾すると、文字通り胸襟を開いて臨んでくれました。無論、そこ

CamScannerでスキャン

に漕ぎつけるまでは決して簡単ではありませんでしたけどね。ジミーとジョン・ポール・ジョーンズは最初のミーティングが終わったところでOKをくれましたが、ロバートに関しては契約書にサインをもらうまでに4度話し合いがありましたから」

BM「ロバートが我々の『アメリカン・エピック』シリーズの大ファンだったことも幸いしたと思います。彼は一旦腹を決めると、本当にオープンになってくれて、ガードを下ろした状態で来てくれました。何を訊いても答えを渋ることは一切なしに、どのエピソードも腹蔵なく語ってくれました」

●結成前にジミーがこなしていたセッションミュージシャンの仕事を記録した小さな日記帳を自ら繰りながら、当時を振り返る場面もまた、些細なようでディテールとしては神業級の展開でしたね。

BM「我々がこの映画製作についての提案を携えてジミーと初めて会った時に、彼はプラスチックバッグを幾つか持って来ていたんです。我々はそこに何が入っているのか全く知りませんでしたが、我々のプレゼンの最中、まさに当時の日付が出てきた時に、彼が『それ、ホントに間違いないかな？』と質問を投げかけると、彼のセッションミュージシャンの時の仕事の全記録が書き留められた日記帳を取り出して全部見せてくれたんです。こちらがお願いするよりも先に持参してくれるとは、本当に嬉しかったしありがたかったですよ」

●それから、ストックホルムでのギグで、オーディエンスの何人かが、音量の大きさに抗議するように耳に指を突っ込んで、顔をしかめている場面も最高でしたね

BM「あれはまるでミュージカルの一場面みたいにハマりましたよ。何しろ観客があのジェスチャーをしていた時に、彼らがプレイしていたのは〝コミュニケイション・ブレイクダウン〟でしたからね（笑）」

●映画館では、あの音楽がスクリーンからジャンボジェットの轟音のように響き渡りますよ。

BM「そう言ってもらえるのは何よりです。我々は音楽については一切何もイジっていないんですよ。とにかく可能な限りありのままの、純粋な形で提供しています。その実現までには幾つもの重要な決断がありました。まず最初に、我々は『レッド・ツェッペリン』と『レッド・ツェッペリンII』のオリジナルの½インチテープと、オリジナルのヴァイナルラッカー盤を発掘しました。そこにはまさしく唯一無二のクオリティがあって、それこそが人々を熱狂させ、忘我の境に至らしめていたのです。我々は69年当時に大衆が聴いていたそのままを提供したい、更にそれを現在この地球上に存在する最高のサウンドシステムで体験してもらいたいと考えました。今回皆さんには限りなく理想に近い形であれらの曲を聴いていただけていると思います」

●ライブ映像もまた、圧巻の一言に尽きますね。ロイヤル・アルバート・ホールでのショーでは、観る者をまるで自分もバンドと一緒にステージに上がっているような感覚に陥らせます。

BM「何しろオリジナルのエレメントが全部入っていますからね。ただ、ライブ音源に関して問題があった箇所については、我々の方で若干イコライザーを使用しています。それでもオーディエンスは当時その場に居た感覚を限りなく疑似体験することができるはずです。あの辺りの音源には圧倒的なパワーが漲っていて、それを最大限混じりけのない状態で聴けるようにしました。現代のキッズの嗜好に配慮して調整したりはしていませんよ。これが本来聴かれるべき形だということです」

●全体として、バンド自身はどの程度製作サイドに関わっているんでしょうか？

AM「一番最初のミーティングで私たちは、今作は誰にも何にもおもねることのない、独立した映画作品でなければならないということを彼らに伝え、編集に関してはあくまで我々がフルコントロールを維持するという点を理解してもらいました。そのため彼らからはまったく、どんな形の影響力も及ぼされることはなかったと思います」

BM「彼らの方から映画の枠組みを変えようというアプローチを受けることも一切ありませんでした。あれだけの強大なバンドにしては、これは実に稀有なことだと思います。私の関知する限り、レッド・ツェッペリンと同じくらいビッグなバンドであれば誰でも、確実に自分たちの側でコントロール権を握らせるよう強硬に主張してきたでしょうからね。彼らから訊かれたのは、『その映画に何を求めてるわけ？』という1点だけでした。で、最終的な彼らの回答は、『オーケー、じゃあ作れば』

だったのです。

その決断が、彼らが「アメリカン・エピック」を気に入っていてくれたおかげなのかどうなのかは分からないのですが、とにかくこれまで他の誰にも許された試しがなかった、あの特別な輪の中に足を踏み入れることを許されたのは、本当に信じられない思いでした。本作を観ればレッド・ツェッペリンについて多くのことが分かると思いますが、とりわけ彼らが何故あんなにもすごいことをやってのけられたのかと言えば、彼らがいつも平時とは違う状況を楽しんで受け容れられる度量があったからでしょう」

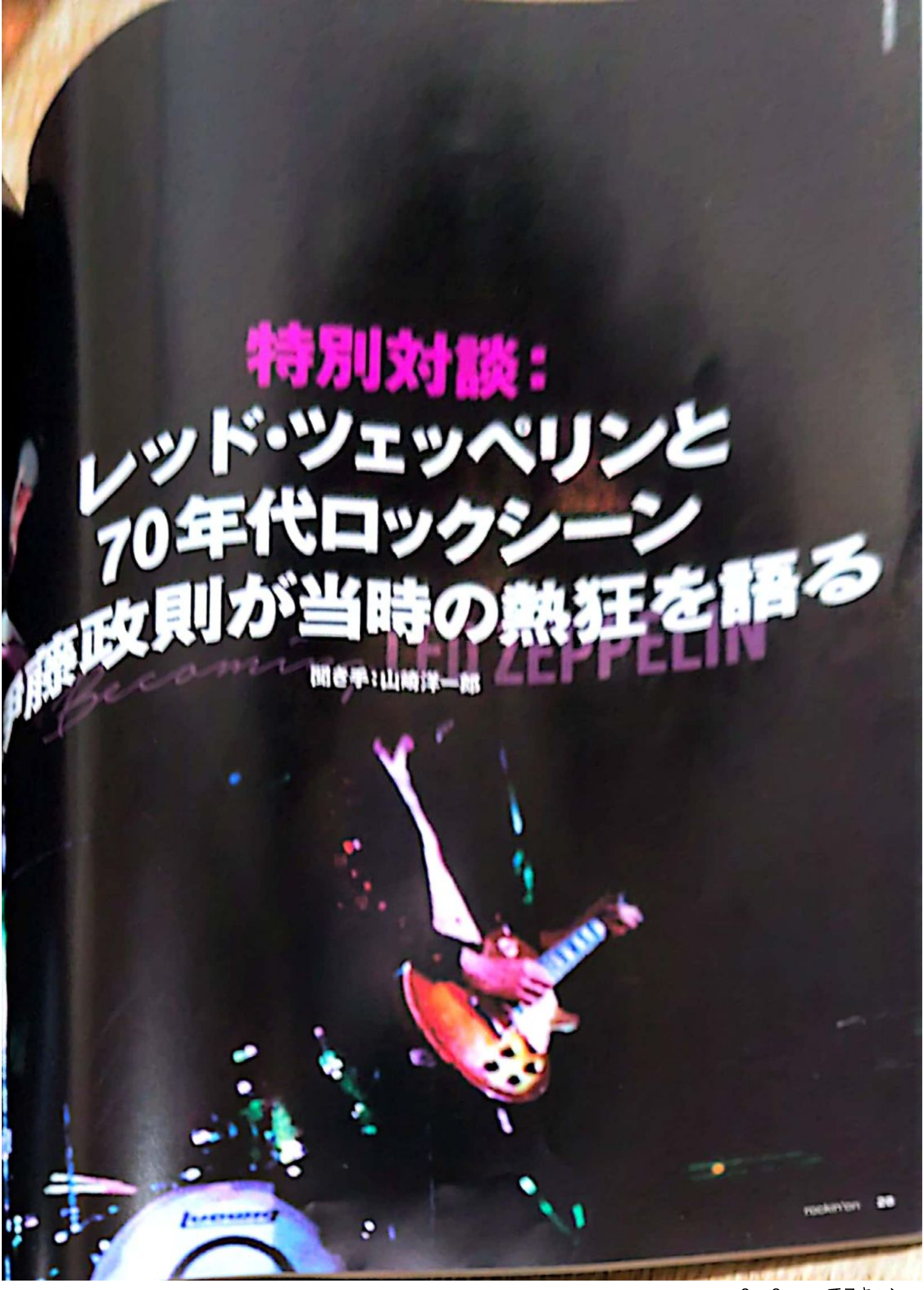
●あなた方個人の見解において、レッド・ツェッペリンは、あるいは彼らのようなバンドは25年の世界であの頃と同じように大成功を収めることが可能だと思われますか？

AM「彼らが今の時代でも成功できたと思うかってこと？　勿論できますとも！」

BM「レッド・ツェッペリンならどんなことでも可能ですよ。彼らに関して素晴らしいと思うのは、例えばこの映画のように、こんなことが実現するなんて考えもしなかったところでしょう。彼らに関しては予言なんかできやしないんです。彼ら以外の同時代のバンドはみんな……彼らとは違うんですよ。だから私は彼らが好きなんです。O2のショーが本当に実現するなんて、一体誰が想像していたでしょうか？　でも実際に、あのショーは現実に行われたんですよ。長年彼らの公式ウェブサイトを運営している人物と話をした時に、私がメンバー全員とインタビューをしてそれが間もなく公開されると話しても、まったく信じようとしないんですよ。『何だって？　彼ら全員と話をした？　一人残らず取材を受けたって？』ってね。彼は彼らと30年以上一緒に仕事をしているのに、ですよ。だから私は言うんです、レッド・ツェッペリンについては絶対に先読みはできないんだってね」

●では最後に、今後更なる続編が作られる可能性はありますか？

BM「そうですね、もしあと5年間を費やすだけの余裕があればイケるかな。ただ、たとえバンドがこの次のパートについて語ることを承諾してくれたとしても、本当に引き受けるかどうかについては私も相当時間を掛けて考えなきゃならないでしょうね（笑）」



特別対談：
レッド・ツェッペリンと70年代ロックシーン 伊藤政則が当時の熱狂を語る

聞き手：山崎洋一郎

CamScannerでスキャン

山崎「レッド・ツェッペリンのドキュメンタリー映画『レッド・ツェッペリン：ビカミング』が9月26日に公開されます。メンバー公認でもあるし、画期的な作品だと思うんですね。どうご覧になられましたか？」

伊藤「これはツェッペリンをもっと好きになる映画だと思いますよ。彼らは80年に活動を止めているので若いファンにとっては伝説の中にいるバンドなんだけど、この映画は彼らの結成初期から70年代前半くらいまでの話で、みんながまったく知らなかったツェッペリンのことなので、逆に観て入りやすいんじゃないかと思ったよね」

山崎「そうですね」

伊藤「ツェッペリンの入門編というと大体ヒストリー全体を追った構成になるけど、この映画が扱うのはツェッペリンの偉大さの最初の部分。だからこそ、初めてツェッペリンを知る人が観たら、みんな好きになるし、興味が出てくると思う」

山崎「その視点は確かにありますね」

伊藤「今の10代、20代の読者の方はツェッペリンというと、ずいぶん古いバンドだなと思うかもしれないけど、実は全然古くなくて、考え方ややっていることがすごく新しい。だからこの映画はツェッペリンを知らないロックファンにこそ観てもらいたい」

山崎「僕みたいなオールドファンからしたら、[illegible]の華やかでスケールの大きいところも見せたほうが『ツェッペリンってすごい！』って思いやすいのかなって思ったんですけど、誕生の瞬間、これから未来を作るところを見せるというのは、ある種自分を重ねられるし、バンドの誕生物語として、ストーリーとして共感できますよね」

伊藤「ツェッペリンは今で言うスタートアップみたいなものでしょ。ジミー・ペイジが『誰の手も加えて欲しくない』と言っていたり、ファーストを最初アメリカでしか出さなかったりとかね。やっていることがめちゃくちゃですよ（笑）。でもアイデアが今の若いIT系起業家のアプローチと似ていると感じました」

山崎「もともとジミー・ペイジの資質としては、ワイルドなロックンローラーというより、IT企業の実業家みたいですよね」

伊藤「もちろんロックはもともと好きで、しかもいろんなバンドに参加するようなセッションミュージシャンで、先輩たちの仕事のやり方とかお金の流れを現場でよく見てきたから、『自分の力で何でもできるんだ』ってなったんじゃない？ ジミー・ペイジのビジネスセンスも感じられる映画だったと思いますね」

山崎「それと同時にペイジは、『新しいロック』というビジョンをアーティストとして明確に持っている人ですよね」

伊藤「すごいよね。アメリカのバンドのヴァニラ・ファッジのカーマイン・アピスは、69年にツェッペリンが自分たちのライブにサポートで参加したとき、メンバーのティム・ボガートに『俺たちこういう音楽やってる場合じゃない！』って言ったそうですよ。つまりツェッペリンを観て、後に新しくカクタスを結成するわけですよ。『ツェッペリンに対抗する新しいものを俺たちがやらなきゃだめなんだ』となったわけだから、やっぱり当時のツェッペリンは非常にセンセーショナルな存在だったんじゃない？ 今の若い世代が見たらいろいろヒントがあると思う。そういう見方をしても良いんじゃないかと思いました」

これから巻き起こる嵐を予感させるバンド未完成の時代

山崎「伊藤さんとしては、この映画で一番見応えがあった部分ってどこになりますか？」

伊藤「僕が実際に観たツェッペリンはバンドとしても作品としても完成されたツェッペリンだったので、完成されていない頃を観れたのが良かったね。今後どうなるかわからないけど、今を最大限燃やしたいみたいな感じ。完成形に至る前のバンドって一番かっこいいのかもしれないなって思った。ジョン・ボーナムなんて昔からあんなに上手だったんだなってびっくりしましたね。ツェッペリンはものすごく早い時代にピークを迎えて、あとはどんどんやりたいことを変えなが

ら、拡散していった。ディープ・パープルと全然違うじゃないですか。8作目の『イン・スルー・ジ・アウト・ドア』なんてカントリーっぽいこともやったりとか」

山崎「日本にいると、"ハードロックのツェッペリン"という完成形があって、そこに向けて成長していったように当てはめがちですけど、違うんですね」

伊藤「違うんだな。ジミー・ペイジもよく言っていたように、アメリカ西海岸のアンダーグラウンドラジオは、A面からB面までひっくり返してアルバム1枚全部かけてくれて、そのおかげで自分たちは人気が出たんだと。そして、インターネットなんてまだない時代だけど、西海岸から東海岸に行くまでの短い期間（編集部註：レッド・ツェッペリン初の北米ツアーは、69年1月9～12日に西海岸のサンフランシスコ公演を行った後、アイオワシティ、デトロイトなどを経由し、1月23～26日に東海岸のボストンで公演を実施）に、ラジオや口コミによって評判が伝わって、東海岸のライブがどんどんソールドアウトになっていった。これは本当にすごいものはちゃんと伝わることの証拠だよね。この時代はすごいバンドがたくさんいたけど、ずっと待ち望んでいたものが来たら、ダーッと世界中の人たちが蜂起して、あっという間に世界に広がっていくみたいな感じ。ツェッペリンは時代の先頭に立っていたのかなと思いますけどね」

山崎「そのあたりのエピソードは観ていてぞくぞくしましたね」

伊藤「あとはやっぱりライブ映像になると、「おお、これはすごい」って思いましたね。ロバート・プラントも2度目の日本公演以降声が出なくなったと言いますけど、この頃にそういうことは一切ないじゃないですか。本当にすごい時代のツェッペリンだなと思いましたよ」

山崎「映像とか音で出てくる事実がすごすぎて、逆にロバート・プラントの語ってることが若干呑気に聞こえたりして(笑)。ジミー・ペイジはさすがに鋭いこと言っているんだけど」

伊藤「例えばロバート・プラントはブルースの名曲のフレーズを歌詞に入れて歌うようになったと言われているわけですよね。一方でジミー・ペイジも、ブルースの曲を自分の曲の中に入れて、再構築しているわけだよね。そういうところも、『ツェッペリンってこういうバンドだよね』ってみんなで話していたことを、映画を通して、本人たちの口から実際に聞いた感じがある。それと、実際に初期の曲を改めて聴いて、ブルースはもちろん、誰よりも早くハードロックをやっていたバンドだと思ったね。ツェッペリンの中にもアコースティックな楽曲ってあるけど、ファーストとセカンドは間違いなくハードロックだね」

山崎「そうですね。それらは、ある種ブルースをリニューアルして作ったんだって、今までそういう記事は読んできたし、実際ジミー・ペイジの頭の中やバンドの中ではそうだったんだろうけど、いきなり"グッド・タイムズ・バッド・タイムズ"みたいなハードロックとして表れるというのは、天才性のバンドというか。桁違いなんですよね」

pic:by P Y TANG/SOUTH CHINA MORNING POST VIA GETTY IMAGES

伊藤「だってね、エンターテイメントビジネスが今みたいに巨大化していない時代は、小さい会場で演奏するのが当たり前なわけですよね。でもジミー・ペイジのプレイって、例えばサイケデリックなプリントのギターをバイオリンの弦で弾いたりとか、心の中では何万人くらいもの観客を対象にしているんだよね。マディソン・スクエア・ガーデンとかならわかるけど、それを500人くらいの規模のところでやっているわけ。そう考えると、最初から大きいところを見ていた人だったんだなと思うよ。今まで誰もそんなことはやったことがないわけだから」

山崎「しかも結成した最初のリハーサルのときからすごかったと言っている。本当にそうだったんだと思います」

伊藤「たしかにこの4人だと、そういうことが本当に生まれるんだなとわかる映画でしたね。ジョン・ポール・ジョーンズのベースもすごいなと思ったし、ロバート・プラントはどこに向かうかわからない感じで、まさに表現者じゃないですか。ジョン・ボーナムは自分のドラムに集中している。一見バラバラな感じがするんだよね。これだけ個

性が強い4人がよく一つにまとまっていたなと。でもジミー・ペイジは、「20分くらい展開した曲も、終わりはどこにあるのか不思議なことに俺たちにはわかるんだ」って言ってるんだよね。他のバンドだと、よく目と目で合図してジャジャーンって終わることがあるけど、ツェッペリンは全然違うからね。自然と終わるんだよね。そういったコミュニケーションの取り方も本当に魂で繋がり合ってる人たちなんだなと。この映画で多くのことを再発見しましたよ」

誰も想像し得なかった奇跡 時代を超えて彼らが再会する——

山崎「こうして話していてもいろんな角度で語れますよね」

伊藤「いろんな角度から観れると思う。あとはこの映画製作チームがよくジョン・ボーナムのインタビュー音声を見つけてきたと思う。意外と地味なシーンでしたけど、本当にすばらしいし、ジョン・ボーナムがジミー・ペイジ、ジョン・ポール・ジョーンズ、ロバート・プラントについて何十年も前に話していたことを、今のメンバーが聞くっていうね。みんな何もしないでじっと聞いてるんだよね。結構あのシーンは印象的でしたね」

山崎「ジーンときますよね」

伊藤「ただ普通に座って聞いている、あのシーンには人間性を感じたね。とても良いシーンだった」

山崎「お互いのことをものすごくリスペクトし合っていて、本当にジョン・ボーナムが自分のことをどう思っていたんだろうって必死で聞いている感じですよね」

伊藤「だけど初来日公演のときにはジョン・ボーナムとロバート・プラントは何かのお金を支払ったとか支払ってないとか、ステージ上でタバコを吸うなとかで殴り合いの喧嘩して血を流しながら日本公演をやっていたわけだから（笑）。でもこの時代のバンドって結構そういうことはあるんだと思うよ。日本武道館でディープ・パープルがアンコールに応えなくて暴動になって、ファンが武道館を破壊した事件もよく考えてみたら、今なら考えられないようなことをみんながやっているわけだからさ。ツェッペリンが結成された68年っていうのはまだサイケの余韻があるじゃないですか。アメリカのサンフランシスコではジャニス・ジョプリンとかそういう連中がやっていた一方で、イギリスでは全然違うエネルギーのものが生まれているっていう。だから1回目の北米ツアーのときにも、きっとファンも驚いただろうけど、アメリカで音楽をやっていたミュージシャンたちこそ、彼らがイギリスからやってきたって知ってびっくりしたんじゃない？」

ph by HULTON ARCHIVE / GETTY IMAGES

山崎「アメリカをツアーで横断している間に大騒ぎが起きて、最終的に母国のイギリスでまた大きくなるということが本当に起きるんですね」

伊藤「ツェッペリンが台頭して、あっという間にムーブメントを作っていくのを、意外とイギリスのジャーナリストたちやメディアもきちんと掴んでいなかっただろうし、日本のレコード会社もまったく掴んでいなかったと思いますね。ファンはちゃんと正しい情報を同時期に掴んでいたけど、意外と音楽業界の方々は遅れていたんだよね。やっぱりツェッペリンはみんなが思う以上に、早く、瞬間的に上に行っちゃったので、たぶん音楽業界も付いて来れなかったんだと思いますよ。それと、イギリス人って自分の国のバンドがアメリカで成功して凱旋すると冷たく書くって言うよね（笑）。『アメリカで人気出やがって』みたいな。それだけの勢いで世界を席巻していたと思いますね」

山崎「映画の中で、当の本人たちもびっくりしていたじゃないですか。『イギリスでライブやって客入るのかな？』みたいな感じで」

伊藤「とにかくこの映画は、たった1年くらいであっという間に人気者になるっていう点を捉えているのが面白いですね」

山崎「ついこの間に発生した台風がもう世界中に猛威を振るっている。そんな図式ですよね」

伊藤「そうやって人気になっていくのを冷静に見ていられたのは、ジミー・ペイジとジョン・ポール・ジョーンズくらいかな。ファーストアルバムが出た後、ジミー・ペイジが"胸いっぱいの愛を"のリフをロバート・プラントに聞かせたときに、彼は『すごいリフだ』って言っていたけどね、実際、ジミー・ペイジの頭の中には、すごいアイデアがあったんだと思うよ。『"胸いっぱいの愛を"のシングルカットは絶対にさせたくない』って言っていたからね。これは『俺たちはシングルヒットのバンドじゃない』って明確に言っているわけですから」

山崎「当時のいろんな記事で言っていたことが本当に事実だったんだって今わかりますよね。映像でも語られて、現時点の本人たちのインタビューでもまさにそのままのことを語られているのが驚きましたね」

伊藤「僕が観たことのない映像もたくさんあった。例えば、イギリスのバース・フェスティバル。出演したのは知っていたけど、あんな狭いステージで実際に動く映像は初めて観たからね」

山崎「伊藤さんが観ていて一番感動したシーンってどこですか？」

伊藤「セカンドアルバム制作時に、各地をツアーしながら短期間で膨大なアイデアを出して、なおかつツアー中のライブのグルーヴも取り入れたってジミー・ペイジが語っていたシーンですかね。"胸いっぱいの愛を"のレコーディングでは、スタジオで左右に音を振り分けたりとか非常に細かい作業までツアーの合間を縫ってやっていたわけですよ。ああいうのを見て、今でこそツアーの合間のレコーディングってできるけど、69年といういろんな制約がある時代でそれをやって、英米ナンバーワンになるわけですから。ファーストも売れたけど、セカンドは比ではないですからね。『チャンスは絶対に逃さないぞ』って感じがあって良かったですね。山崎さんはどのシーンが良かったですか？」

pic by WILLIAM POPSIE RANDOLPH/GETTY IMAGES

山崎「やっぱりジョン・ボーナムの肉声ですね。ジョン・ボーナムはこれまでの作品でも声をほとんど聞いたことがなかったんですけど、本人はとても魅力的なキャラクターに見えるじゃないですか。どんな話をする人なんだろうと思ったら、実はすごくまっすぐな人だった」

伊藤「あまりロックンロールにはないファミリー的なものがジョン・ボーナムから出てきてびっくりしたよ（笑）。もっと家族を顧みないで、酒飲んで暴れてる感じの人かと思ったらそうじゃないんだよね。子どもの面倒をちゃんと見て、手を繋いで歩いて。かみさんから『絶対ちゃんとお金が入る仕事やってよ』と言われて、『わかった』なんて言ってるわけだから。ジョン・ボーナムに持っていたイメージがこの映画を観ると変わるかもしれないですね」

山崎「一方まったく変わらないのがジョン・ポール・ジョーンズ（笑）」

伊藤「あれは学者みたいな人だね。大学の教授とか、ああやって表情変えないで年取っていく人いるじゃないですか。あの人ってそういう人ですよ」

山崎「若年寄みたいな（笑）」

伊藤「そういう4人がよく揃ったなってことですよ。4人が揃って奇跡が生まれた。まだ1回しか観れていないけど、この映画は何度か観ると違う視点でいろいろ再発見できるような気がしたね」

山崎「伊藤さんがおっしゃったように、あの頃はとんでもないミュージシャンがいっぱい出てきた時代じゃないですか。ツェッペリンのメンバー4人もそれぞれ個性がバラバラだし逸材ばっかりで。でも、そのとんでもなさをツェッペリンとして活かしながら、それでもちゃんと形になるんだっていうことをジミー・ペイジはわかっていて上から見ているっていう、その二重構造と言いますか。暴れ馬だけど見事に走るんだっていうことをわかっているジミー・ペイジ。この両方が成り立っているバンドって実はそんないなかったんじゃないかな」

伊藤「これね、運命だと思うんですよ。結成時にテリー・リード（編集部註：ジミー・ペイジがツェッペリン結成時、一番最初にオファーしたボーカリスト）を使おうとしたけどだめになったことが大きいと思うんです。テリー・リードはすでに他と契約していて参加できなくなったけど、もし彼をメンバーに起用していたら、ツェッペリンは成功しなかった可能性があるんだよ。あのときテリーに行けなかったジミー・ペイジっていうのは、やっぱり掴む力がありますよ。あそこで寄り道しないでまっすぐ来たっていうのが、運命の分かれ道でしたね。それで新たに探して出てきたのがロバート・プラントで。さらに、『良いドラマーがいるよ』って言われて会ったらジョン・ボーナムだったというね。嘘のような話。作られた話じゃないから、なるべくしてこうな

CamScannerでスキャン

つたという。神が決められた配列でこの4人を置いたから、こうなったっていう話じゃないですかね。あと一つは80年にバンドが終わってるっていうことだと思うね。続けていたら伝説の色合いが変わったかもしれないけど、ジョン・ボーナムが亡くなった時点で止めたということにも、ツェッペリンの伝説が濃密に語られる理由がある気がしますね」

山崎「そういう奇跡のバンドだったんですね。当時すばらしいバンドがいっぱい出てきたけど、みんなメンバーチェンジを繰り返して解散したりして。このバンドは、ある意味計画通りきっちり進んで意外と見事に終わったという」

伊藤「この4人が68年から80年までメンバーチェンジせずに来たって本当に大きいよ。やっぱりメンバーが変わると伝説は変わってくるんだよね。それもまた面白いんだけど、ツェッペリンは違うと思う。だって、髪型、着てる服、プレイの全部がめちゃくちゃかっこいいんだよ。それは、誰もこういうことやってなかったからなんだよね。それに、音もでかい。クラブでライブ演奏していてもお客さんの話し声が聞こえていた時代に、ツェッペリンのライブは一瞬でそれをかき消して自分たちの音だけを体験させた。そういうことをやり始めた最初のバンドだと思うね。当時あれだけ大きい音でやるバンドっていなかったんですよ。やっぱりロックですよ」

ph by JEFFREY MAYER/WIREIMAGE/GETTY IMAGES

ph by KOH HASEBE/SHINKO MUSIC/GETTY IMAGES

山崎「新しいものを確立したんですね」

伊藤「そうでしょうね。当然ながら、真似する人は多かったよ。ツェッペリンを観て、リッチー・ブラックモアは第2期ディープ・パープルのパフォーマンスをやろうと決断したわけですよ」

山崎「そうなんですか?」

伊藤「もともとジョン・ロードのオルガンがヴァニラ・ファッジっぽかったけど、リッチーが『1回だけチャンスをくれ、こういうのがやりたいんだ』と言って、ディープ・パープルの4作目『イン・ロック』(70年)で、『スピード・キング』のような曲を作った。顔を上げないでリフを弾いたり、バイオリンの弦を使ったり、テルミンを使ったりとか、ジミー・ペイジの単に弾いているだけじゃなく、表現者としてステージの上で広げていっている部分を見て、この手もあるのかって思ったギタリストはいっぱいいたと思いますよ」

山崎「いろんな意味でブルースベースのハードロックをやるロックバンドってその頃増えていったでしょうけど、ジミー・ペイジはそのうちの一つであるとともに、それとはまったく違うビジョンに仕立てたってことなんですね」

伊藤「そういうことだと思いますよ。今の音楽ファンはこの映画を観たら、むしろ新しいと感じると思います。まったくオーバーな表現ではなく、淡々と記録に裏付けされた証拠でツェッペリンはすごかったってことを語っていくから、今の音楽ファンから見たら衝撃かもしれないですね」

一味も二味も違う ツェッペリンが持つ唯一無二の知性

山崎「伊藤さんはハードロック、プログレッシブロックを含めて全体的なロックを代表される音楽評論家だと思うんですけど、伊藤さんにとってツェッペリンとはどういう存在ですか?」

伊藤「僕はツェッペリンってすごく知性的なバンドだと思ってたの。例えばアルバムの3枚目くらいになると、アコースティックも入ってきて、それも僕が知っているアコースティックのメロディラインとは違った。ツェッペリンはハードロックではあるが少なくともグランド・ファンク・レイルロードやブラック・サバスとは根本的に違うバンドで、僕は『一体これは何なんだ』と思っていました。その後ツェッペリンの2度目の来日公演(72年)を実際に観たけれど、やっぱり他のバンドとは違うなと思ったね。すごさの質が全然違うんだよね」

山崎「どう違いましたか?」

伊藤「ディープ・パープルの初来日から1ヶ月ちょっと後にツェッペリンの2度目の来日があったんですが、ディープ・パープルは暴走してましたよ。対して、ツェッペリンはどんどん膨らんでいくんだけど、若者を暴走させているんじゃな

く、聴き込んでいたいと思わせる。ディープ・パープルで暴れている客とは違う興奮がそこにある。対照的でしたよ」

山崎「やっぱり知性があるんですね」

伊藤「うまく言えないけど、ディープ・パープルとツェッペリンはまったく違うタイプのハードロックバンドだと思う」

山崎「伊藤さんのおっしゃるツェッペリンの知性的な部分というのを僕なりに分析すると、アンサンブル、それとリズム。この二つが大きいような気がするんですね。ツェッペリンは、どこかしらブラックでファンキーなグルーヴに裏打ちされているような気がしていて。例えばディープ・パープルが8ビートのベタッとしたグイグイ押していくようなビートだとしたら、ツェッペリンは腰でノれる。アンサンブルも、当時のハードロック系バンドは、ブルースだったらブルージーな気分にどっぷりいく、バラードだったら切ない気分にどっぷりいく、でもツェッペリンはそういうところにどっぷりいかせない、一つの抑制された、まさに知的な世界観があって。アンサンブルも酔うアンサンブルではなく、醒めていくアンサンブルがあるような気がしました」

伊藤「ファーストアルバムの〝幻惑されて〟なんかその象徴的な好例かもしれないですね。ディープ・パープルのどんどん曲を発展させていくジャムセッションと、ツェッペリンのそれとでは、陶酔感に関しては、ツェッペリンのほうに軍配が上がるんですよ。ジャムの中で、ジョン・ポール・ジョーンズとジョン・ボーナムのリズムが、イアン・ペイスとロジャー・グローヴァーのリズムとはまったく違う形で成立しているわけです。ロックに目覚め始めた頃の僕にとっては異なる個性。こうした異なる個性がロックシーンの中にいくつあるんだろう、ひょっとするとこれから大変なことを目撃するかもしれないなという感じでしたね、当時は」

山崎「伊藤さんの一番好きなツェッペリンのアルバムはどれですか？」

伊藤「難しいですが、僕は整合性のある『レッド・ツェッペリンⅣ』が好きです。それで言うと、渋谷さんは『プレゼンス』ってところが面白いですよね。60〜70年代ってロックがわりと出揃った時代じゃない？　でもツェッペリンだけは『プレゼンス』で、ブルースを発展させていったのがすごいっていうのが渋谷陽一さんの意見だったんですね。それがとても印象的でした」

山崎「それと『プレゼンス』は、75年にロバート・プラントが骨折したことで、本能に任せた制作ではなく、本当にジミー・ペイジの描いたビジョンが的確に活かされたアルバムだったのかもしれない。あと『プレゼンス』の曲はほぼファンキーですよ（笑）。そこが渋谷はやっぱり好きなんじゃないですかね」

伊藤「ブルースもあるけどね（笑）。それとやっぱり・アキレス最後の戦い・じゃないですか？　1曲目から11分という。すごいバンドはこういうことも成立させるんだっていう」

山崎「そのタイトルが『プレゼンス』（存在）ですからね」

伊藤「まさにね。でも、本当にこの映画はすごいですよ。数多くのロックドキュメンタリーの中でもこの映画が最高位にいることは間違いないですよ。はっきり言ってこれだけのものが作れたことに意義がある。クラシックロックの力が今ほど求められている時代はないですから。オジー・オズボーンも亡くなって、本当に終わろうとしている。この映画を観て、今からツェッペリンのファンになってもまだ間に合う。ジミーペイジ、ジョン・ポール・ジョーンズ、ロバート・プラントは3人とも生きていますから。これはぜひ観てもらいたい映画ですね」

山崎「これ、続編というか、これから先のストーリーも観てみたいですね。今日はありがとうございました」

© JAY THOMPSON/GLOBE PHOTOS/ZUMAPRESS.COM/ALAMY LIVE NEWS

CamScannerでスキャン

BECOMING LED ZEPPELIN

ジミー・ペイジが自ら語るセルフライナーノーツ！『レッド・ツェッペリンIII』が提示したバンドの新たなる可能性——

JIMMY PAGE INTERVIEW 1970

interview by CHRIS WELCH/MELODY MAKER/ROCK'S BACKPAGES

レッド・ツェッペリン、1971年の初来日公演は〝移民の歌〟で始まった。天空に突き刺さるロバート・プラントのハイトーン、バイキングの怒りを備えたジミー・ペイジ渾身のリフが会場を一気にロックの祭典へと変化させたが、来日の1年ほど前に発表されたサードアルバム『レッド・ツェッペリンⅢ』は圧倒的な称賛と同時に戸惑いの声もあった。というのもアコースティックの変則チューニングを駆使したアレンジなどに対し「フォーク」化したとの単純な声も少なくなかったのだ。

しかし冷静な分析が行われる現在ではアレンジ、スタジオワークの複雑さ、複合的なストラクチャーへの評価は高い。あれだけのツアー、過激なスケジュールをこなしながら作り上げたバンドのハイテンション、それをクールに見つめデザインしていくジミー・ペイジという総合プロデューサーの存在感が今でもすごく、しかもリアルタイムでこんなインタビューがあったとは。何も隠すことなく話しているので逆に有難みに欠けるかもしれないが(笑)、種明かしとしてこれほど貴重なものはない。もうすぐツェッペリンが来日しそうな気分になってくる。　(大鷹俊一)

『レッド・ツェッペリンⅢ』にどんな否定的論評が出ようとも、ジミー・ペイジは頓着しない。そもそも彼は批評を一切読んでいないのだから。だが、「これまでで最高」「ロックの軟弱化」と見事に反応が分かれた今作について、その収録曲の背景をちょっと覗けたら喜ぶファンが多いであろうことは、彼にもわかっている。

ペイジはテムズ川沿いに係留した彼の木造ボートハウスで土曜の夜を楽しく過ごし、クリームやジョディ・グラインド、トニー・ウィリアムス、ドン・エリスなどのアルバムを堪能して、それからようやくグループ3作目となるアルバムを曲ごとに振り返り、彼らの音楽感覚について語りはじめた。曲の生まれた経緯や、時々挟まれる風変わりな要素などについて説明してくれたのに加え、さらに彼はこの先のこと、既に構想中の『レッド・ツェッペリンⅣ』の内容についても匂わせている。

〝移民の歌〟――出だしのあの声、そういえば誰かが泣きのギターと言ってたね。既にステージではインストパートをたっぷり入れて、遥かに長い曲として演奏してる。オープニング、ジョン・ボーナムが入る前のノイズは、テープを重ねたせい。実際にはテープの雑音ではなくエコーチェンバーのフィードバックだ。歌詞はロバート・プラントが書いた。

〝フレンズ〟――これもロバートの歌詞。〝タンジェリン〟以外はすべて彼の作詞だよ。ストリングスを入れてインドのスタイルにしてみようというアイデアでね――とはいえ、ストリングス奏者はインド人じゃないんだけれど。それにその場で多少変えなければならなかった。この曲ではジョン・ポール・ジョーンズが最高のストリングスアレンジを考えてくれたし、ロバートが彼ならではの素晴らしい音域を披露してる――信じがたい高音だよ。彼の声の持つ多種多様な面がここで示された。不気味な雰囲気がある曲だよね。レコーディング中に友人がスタジオに入ってきたんだけど、音がすさまじくでかくて、とてもいられないって帰ってしまった。「おまえら、ほんとに悪魔みたいなものを作ってるな！」って言い捨ててね。

〝祭典の日〟――ボイスのみになっているのは、スタジオでテープがダメになって当初の思惑どおりにいかなくなったせいなんだけれども、シンセサイザーをボイスにあわせたらいいんじゃないかって思いついて、それでどうにかうまくいった。その方法でいくか、でなければ曲そのものを完全に外すか、どちらかしかなかったんだ。どうして〝祭典〟かって？《幸せだ(I'm happy)》って言ってるから、単にそれだけだよ。

〝貴方を愛しつづけて〟――これは〝ライブ〟曲なんだ。ジョンがオルガンとフットペダルを同時にプレイしている。僕のギターソロ？　もっといいプレイができたかもしれないな――でもさ、パフォーマンスに満足することなんて絶対ないんだよ。もちろん、常に完璧なプレイができるラッキーなミュージシャンもいるけどね。こういうタイプの曲では、ボーナムは自分でビートを決める。僕らはたまに、この曲にはコンガを使ってみたらどうだろう、などと提案したりするのだけれど、彼は自分のビートは必ず自分で設定するんだよ。

〝アウト・オン・ザ・タイルズ〟――これはボーナムのリフ。もともと夜〝遊びに行く(アウト・オン・ザ・タイルズ)〟ことに引っかけて作った歌詞だ。

〝ギャロウズ・ポウル〟――トラディショナルソングで、もともとはレッドベリーのレコードで有名になっ

CamScannerでスキャン

たんだ。僕はフレッド・ガーラックのバージョンで、初めてこの歌を知った。彼はフォークウェイズ・レコーズ初の白人のひとりで、レッドベリーとも繋がりがあったんだ。これを僕らですっかりアレンジしなおして、ヴァースも変えた。歌詞もロバートが新たに書いている。ジョンがマンドリンとベース、僕はバンジョーと6弦のアコギ、12弦のエレキギター。絞首台で吊るされようとしている奴が、家族が来るまで待ってくれと言ってる歌。ドラムがうまく盛り上げている。

〝タンジェリン〟——出だしを失敗したってことにされてるけど、あれはテンポガイドなんだ。そのまま残したら面白いような気がしたんだよ——その時はね。僕は少しテンポを落としておきたかった。いいアイデアだったかどうか、今となってはちょっと自信がないな。いったい何やってんだってみんなから訊かれるし。僕がここで使ってるのはペダルスチールギター。ロバートはリードボーカルだけでなく、ハーモニーも担当している。

〝ザッツ・ザ・ウェイ〟——ああ、これはロバートと僕がウェールズでコテージに泊まっていた時に書いたんだ。ある日ずいぶん遠くまで散歩して、そろそろ宿に戻ろうということになった。ギターも持ってきていた。谷沿いのかなり疲れる道を歩いてきて、ちょっと休もうと腰をおろした。そこで僕がメロディを弾き、ロバートがその場ですぐに歌をつけた。テープレコーダーもあった——そんなもの持ち歩いてるなんてちょっと変に聞こえるだろうけど、それもまあ装備一式のひとつでね——それで録音した。この流れだとレコーディングもウェールズだと思われそうだけど、それはまた別なんだ。トリオ・ロス・パラグアジョス風のところはマンドリン。

〝スノウドニアの小屋〟——あれはダブルベースではなくアコースティックベースだ。まともなボディのアコギみたいな感じ。ジョンがフレットを外して、アコースティックとしてプレイしてるんだよ。キッチンがカチャカチャいう音も入ってる——なんでもかんでも突っ込んだ！　オーバーダブでボーナムのカスタネットを入れた。それにスプーンもね。

〝ハッツ・オフ・トゥ・ロイ・ハーパー〟——あのおかしなエコー。ビブラートアンプを通したからあんな声になってるんだ。これはある晩ロバートと僕とでやったジャムが元になってる。ふたりでいろんなブルース曲をガンガン叩き出して、それをそっくりテープに収めてあった。ロバートはアンプを通してハーモニカを吹いて、それからそれをベースにして歌ってる。これは心底ロイに「脱帽(ハッツオフ)」し、敬意を表している歌なんだ。彼は本当に優れたアーティストだから。これまでいろいろと問題を抱えてきてるけれどね。

　あなたの一番のお気に入りは？

「〝ギャロウズ・ポウル〟が好きだな。でも他にもある——だって僕らは17曲の中からアルバム収録曲を選んだんだからね。一部はコテージで最後まで作った。段階を踏んで膨らませていったものもある。初期の曲に近いやつもたくさんあった——かなりパワフルなやつ。それにジョンが全編ピアノの曲を書いてね、あれはこの先出てくるものに繋がっただろうな。今作ではインストゥルメントのコンビネーションをさらに使い、多様な面をもっと出していこうとした。次回作は長尺の1曲のみで片面全体を埋める。マンドリンにバンジョーとか様々なものを入れて、そういうインストのコンビネーションをフルに使うんだ。インストのセクションのみで25分。まぁ、まだ企画の段階だけれど。ヘヴィなものもやめないよ、僕らがプレイすれば自然と出てくる要素だからね。だけれども——僕らには別の面もあるんだ。この新作はこれまでのものとは完全に違うし、間違いなく新たな方向性が見えてきていると思う。

　4作目は僕らのベストになるはずだ。もしそれがうまくいかなければ、もう諦めて、恥ずかしさに顔を赤くしながら引退したほうがいいかもしれないね。僕は批評を全然読んでいないけど、アルバムはきちんと聴いてもらわないと。バンドの全員が何らかの面で変化しつつある。プレイにも歌詞にも変化が表れてるよ。ロバートは真剣に作詞に取り組むようになっているしね」

　ジャケットのアイデアはどこから生まれたのだろう？

「円盤を回転させるというのは僕の思い付きだ。昔の園芸カタログを思い出してさ。〝薔薇〟に合わせると、どんな肥料を使うといいかが出てくるんだ。この円盤ではもっといろんなものが見られる。アルバムに飽きてしまったらジャケットを引き裂いて、円盤に隠れている絵を全部見つけるっていう楽しみもあるよ」

CamScannerでスキャン

ライヴEP/レッド・ツェッペリン

01. In My Time Of Dying / 死にかけて
(ライヴ・フロム・アールズ・コート1975)
02. Trampled Under Foot / トランプルド・アンダー・フット
(ライヴ・フロム・アールズ・コート1975)
03. Sick Again / シック・アゲイン
(ライヴ・フロム・ネブワース1979)
04. Kashmir / カシミール
(ライヴ・フロム・ネブワース1979)

BECOMING LED ZEPPELIN

そして、衝撃の音源が到着！『フィジカル・グラフィティ』50周年を記念した『ライヴEP』を完全レビュー

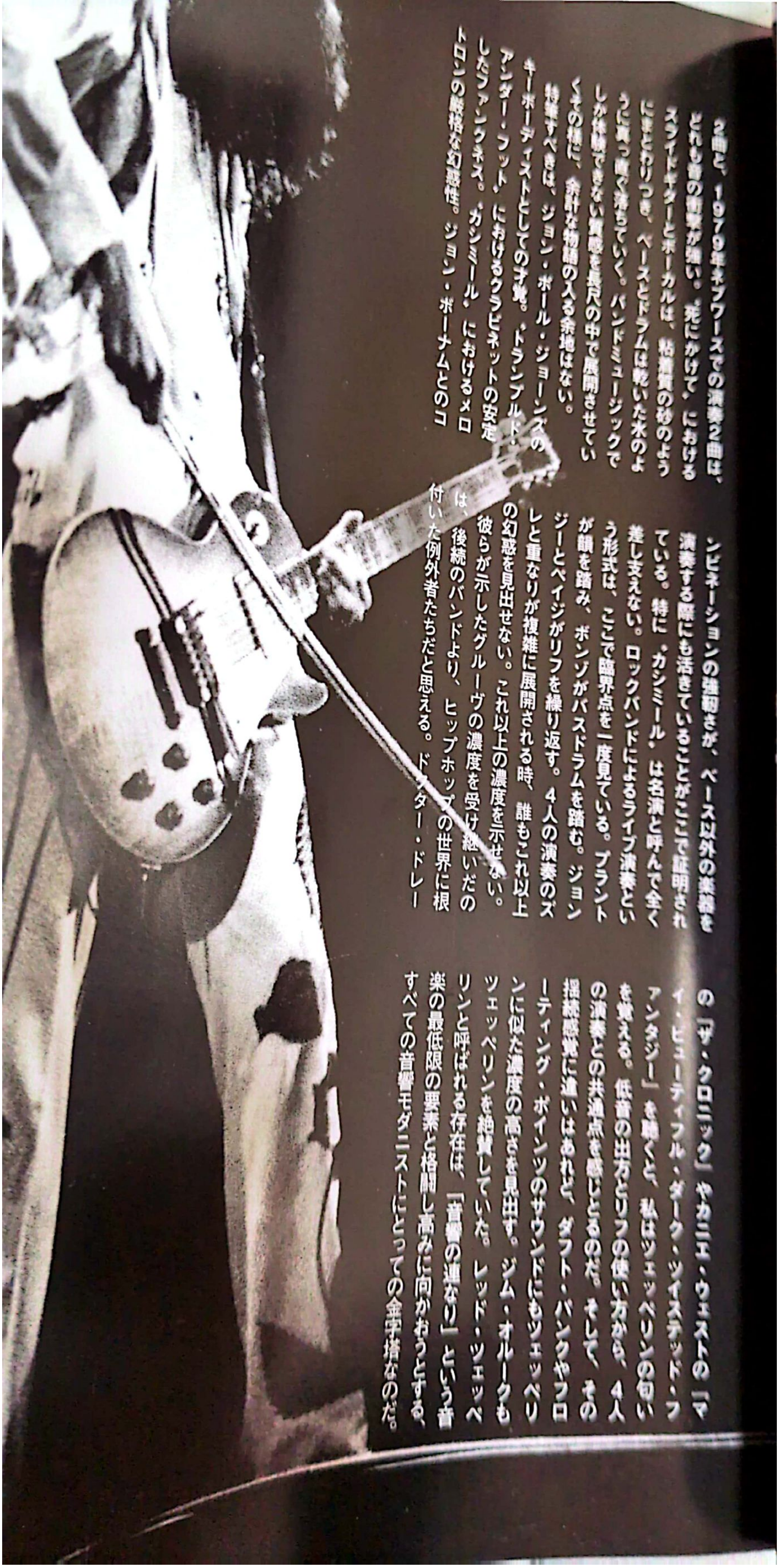
Text by SHUN FUSHIMI

2025年の今、レッド・ツェッペリンを聴くことは、電子音楽とヒップホップに想いを馳せることである。

先日のソニックマニアで観たフローティング・ポインツのライブは鮮烈だった。音楽としての濃度が異常に高い。ここでの「濃度」は、ふたつの基準で定義される。まず、音以外の要素の少なさの度合いとして。そして、一音の持つ潜在的な力の強さとして。アーティストのキャラクターや物語、歌詞の意味合いなどへの依存度が低いフローティング・ポインツのライブは、濃度が高い。そして、ハイハットの一音一音からくる刺激の奥深さ、モジュラーシンセが変化を示す時の衝撃の強さなど、とにかく音に力がこもっている。宇多田ヒカルとの共演による"Somewhere Near Marseille・マルセイユ辺り"。でも、シンセが加わった時の世界の歪む感覚が何より印象深い。

レッド・ツェッペリンは、様々な物語やキャラ立ちしたアイコンが多数いるロックヒストリーにおいて、「音楽としての濃度」が高いバンドとして傑出している。もちろん、ロバート・プラントやジミー・ペイジも一種のアイコンとして見られていただろうし、ツアー中の乱痴気騒ぎも半ば伝説化している。しかしながら今聴くツェッペリンの音源は、彼らのバンド物語とは独立して響く。音源の「音楽としての濃度」が圧倒的に高いからだ。

4人が鳴らす音の塊には、潜在的な力が満ち満ちている。ライブ盤でも同様だ。『フィジカル・グラフィティ』の50周年を記念して発売される今回の作品。1975年アールズ・コートでの演奏



2曲と、1979年ネブワースでの演奏2曲は、どれも音の衝撃が強い。"死にかけて"におけるスライドギターとボーカルは、粘着質の砂のようにまとわりつき、ベースとドラムは乾いた水のように真っ直ぐ落ちていく。バンドミュージックでしか体験できない質感を長尺の中で展開させていくその様に、余計な物語の入る余地はない。

特筆すべきは、ジョン・ポール・ジョーンズのキーボーディストとしての才覚。"トランプルド・アンダー・フット"におけるクラビネットの安定したファンクネス。"カシミール"におけるメロトロンの厳格な幻惑性。ジョン・ボーナムとのコンビネーションの強靭さが、ベース以外の楽器を演奏する際にも活きていることがここで証明されている。特に"カシミール"は名演と呼んで全く差し支えない。ロックバンドによるライブ演奏という形式は、ここで臨界点を一度見ている。プラントが韻を踏み、ボンゾがバスドラムを踏む。ジョンジーとペイジがリフを繰り返す。4人の演奏のズレと重なりが複雑に展開される時、誰もこれ以上の幻惑を見出せない。これ以上の濃度を示せない。

彼らが示したグルーヴの濃度を受け継いだのは、後続のバンドより、ヒップホップの世界に根付いた例外者たちだと思える。ドクター・ドレーの「ザ・クロニック」やカニエ・ウェストの「マイ・ビューティフル・ダーク・ツイステッド・ファンタジー」を聴くと、私はツェッペリンの匂いを覚える。低音の出方とリフの使い方から、4人の演奏との共通点を感じとるのだ。そして、その持続感覚に違いはあれど、ダフト・パンクやフローティング・ポインツのサウンドにもツェッペリンに似た濃度の高さを見出す。ジム・オルークもツェッペリンを絶賛していた。レッド・ツェッペリンと呼ばれる存在は、「音響の連なり」という音楽の最低限の要素と格闘し高みに向かおうとする、すべての音響モダニストにとっての金字塔なのだ。

CamScannerでスキャン

ZEPP伝説は続く――
レッド・ツェッペリンが後世に与えた大いなる影響

Text by YUICHI MASUDA

レッド・ツェッペリンが後世にもたらした音楽的影響――そんなお題目を頂戴したまでは良かったのだが、いざ書き始めてみてから、これは実はとても厄介なテーマなのではないかと気付かされた。ハードロックの概念やロックバンドとしての"型"を発明したと言っても過言ではないはずの彼らから、まったく影響を受けてこなかった人たちなど皆無に等しいはずだと思えるからだ。後続世代はもちろんのこと、同時代的なバンドの中にも、彼らが4人組バンドの究極形ともいうべき決定的スタイルをいち早く打ち出したことで、それに倣おうとする向きもあれば、「あいつらがそう来るなら俺たちはこう行く」という逆転的発想で異なった道を選ぶケースもあったことだろう。

たとえばデビュー当時のクイーンもツェッペリンと比較され、その後継者などと評されがちな傾向があったわけだが、彼らのファーストアルバム『戦慄の王女』が登場したのは、ツェッペリンが第5作の『聖なる館』を発表した3ヶ月半後にあたる1973年7月のことであり、そうした両者間の時差を踏まえればクイーン側にとってツェッペリンの成り立ちや方法論がヒントになったことは想

く新しくない。ただ、そこでスタイルの信用に関わることなく、ツェッペリン自体がそうだったように模索と試行を重ねながら独自性を捻り出していったからこそ、クイーンもまた唯一無二の存在になり得たのだ。

ジャンル的な意味において完全にピュアでまったく混じりけのない音楽というのは、ほぼ存在しない。すべては何かしらのミクスチャーであり、オリジナリティというのは単一ではないルーツからの取捨選択のあり方とブレンドの妙によって生まれるものだといえる。そして大概の場合、誰もがひとつ前の世代のものから何らかの影響を受けているものだ。

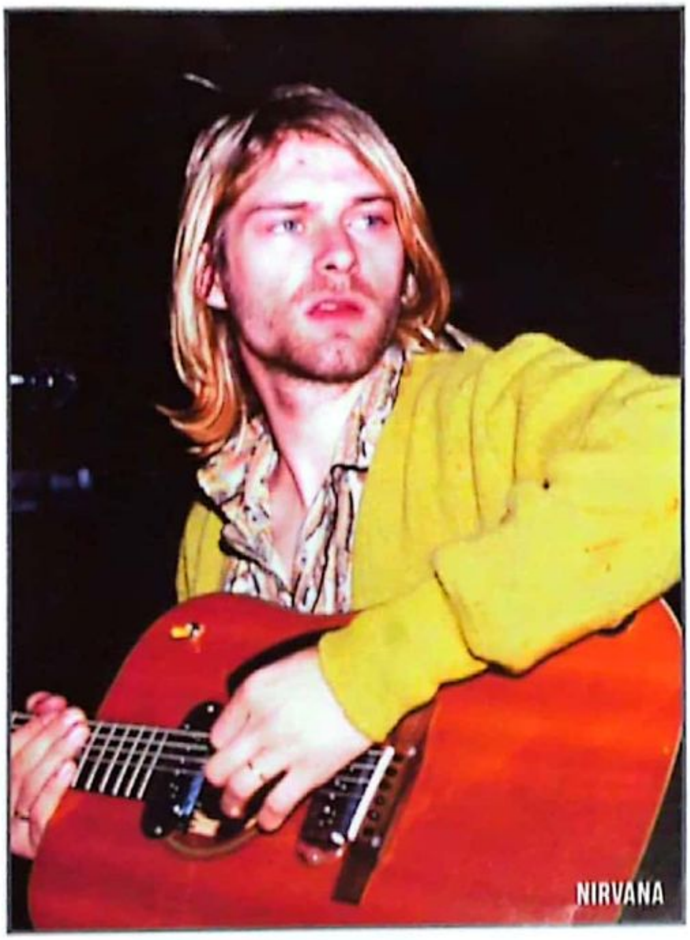
ツェッペリンの音楽自体について教科書通りの論じ方をするならば「ブルースを大音量で演奏することにより、ハードロックの原型となるものを創った」といった記述は欠かせないだろう。それもまた、彼ら自身が聴いて育ったものから抽出された要素を組み合わせながら、時代的な流れやテクノロジーとの因果関係によって生まれたものだといえる。ただ、そこで生まれたスタイルがひとたび世に定着し、フォロワーが増殖するようになると、そもそもは斬新だったはずのものも典型的と呼ばれるようになる。そこで自らの先駆性を自負する者が「オリジネイターは俺たちだ」と主張してみたところで、「確かにそうなのかもしれないが、今はもっと洗練／改良されたものがたくさん出てきている」ということになってくる。もちろんそれは音楽に限らずさまざまな世界において起きてきたことでもあるわけだが。

さて、話が横道に逸れすぎてしまう前に、軌道修正しておきたい。

ツェッペリンは「各メンバーの個性の尊重と、自らが創造したスタイルに埋没することへの抵抗」の重要性を、身をもって示していたといえる。そして、それこそが彼らが後世にもたらした最重要な影響だったのではないかと僕は考えている。

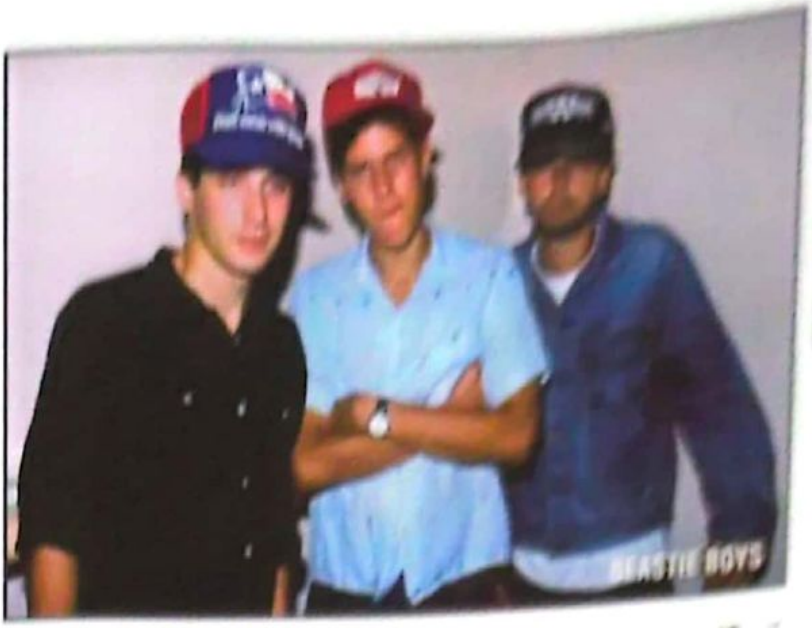
影響を受けることと単なる模倣とは、次元の違うことだ。たとえば80年代に活躍したハード＆ヘヴィ系バンドの多くが敬意を込めて口にしていたのは「ロックンロールの背景や周辺にあるものを、俺たちの世代はツェッペリンを通じて吸収してきた」ということだった。ブルース、フォーク、カントリー、ソウル、ファンク、さらには民族音楽に至るまでを、彼らの音楽をフィルターとしながらごく自然に取り入れてきたというわけだ。当然ながらそうしたリスペクトの対象はツェッペリンだけだったわけではなく、それこそ80年代型米国産ハードロックの領域において、エアロスミスとヴァン・ヘイレンが70年代に提示してきたものが直接的な下敷きになっていたことは明らかだ。ただ、ヤードバーズに憧れたエアロスミスにも、「ギターヒーローとカリスマ的フロントマンを擁する4人組バンド」という構図にあった初期ヴァン・ヘイレンにも、ツェッペリンによる導きがあったはずだということには疑う余地もない。

ツェッペリン自体の歴史にひとたび終止符が打たれてからも、ツェッペリン的なダイナミクスを持ったハードロック、の需要は途絶えたことがなかった。そこに上手く応えながら商業的成功を収めた一例に、ホワイトスネイクの『白蛇の紋章〜サーペンス・アルバス』（１９８７年）がある。その翌年にデビューしたキングダム・カムは、辛辣なプレスのみならず同業者たちからも「ツェッペリンのクローン」などと揶揄される


NIRVANA

pic by KEVIN MAZUR/WIREIMAGE/GETTY IMAGES

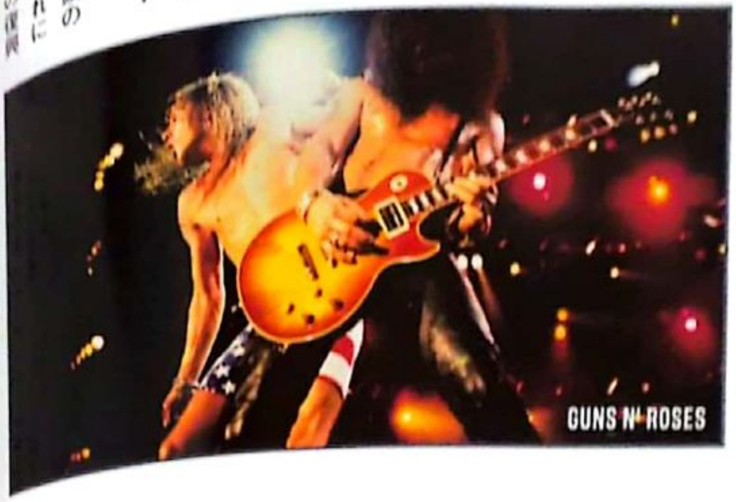
CamScannerでスキャン



ことになったが、それでもヒット実績を勝ち得ることになったのは、そうした時代にもツェッペリン的なテクスチャーを持った楽曲が求められていたことの証しだろう。ただ、同バンドに対する支持が長続きしなかったのは、結局のところ彼らがそれを超える特性や魅力を確立することができなかったからだと思われる。

それ以前にも、たとえばデビュー当時のビリー・スクワイアについては、どこかのラジオ局のDJがツェッペリンの未発表曲と偽りながら彼の楽曲を電波に乗せたなどという真偽不明の話を聞いたことがあるし、近年でいえばデビュー当時のグレタ・ヴァン・フリートに同じような出来事が起きていたとしても不思議ではない。ただ、重要なのはそうした具体的な聴感上の類似性以上に、前述の「各メンバーの個性の尊重と、自らが創造したスタイルに埋没することへの抵抗」という点こそが、いつの時代にもバンドの生命線になっていたということではないだろうか。クイーンしかり、ガンズ・アンド・ローゼズ、メタリカしかり。

さらに言うならば、90年代初頭のグランジ/オルタナティブの流れには、パンクやガレージロックの復興と捉えられがちな側面もあるが、ハードロックの典型が確立される以前のツェッペリンやブラック・サバスが提示していたものにも重なるものが感じられる。ことにサウンドガーデンの音楽は両者からの影響なしには生まれ得なかったはずだし、その発展形ともいえるオーディオスレイヴでのクリス・コーネルとトム・モレロの合流には、プラントとペイジのそれに近いものを思わせるところがあった。



また、そうした領域から登場したバンドの多くがラウドでヘヴィ、グルーヴィな側面ばかりではなく、アコースティックで繊細な面を持ち合わせていたことにも興味深いものがある。そうした多面的なダイナミクスはまさにツェッペリン的といえるし、グランジの聖地とされるシアトルでは、1973年にはアンとナンシーのウィルソン姉妹を軸とするハートが結成されている。米国内においてもヨーロッパ的とされるシアトルという土壌に、当時からツェッペリン的な要素を染み渡らせていたのが彼女たちだったという見方も可能ではないだろうか。

そして、のちにロックミュージックの多様化、細分化が進み、それ自体があまりに多くの要素をまとい始めるようになると、ツェッペリン的美学は引き算の発想、シンプリシティの追求という形で受け継がれていくことになる。その代表例がザ・ホワイト・ストライプスであることは言うまでもないし、同じ意味でロイヤル・ブラッドなどの存在も浮かんでくる。どちらもふたり組であり、その時点ですでに「4人組バンドの

GRETA VAN FLEET

pic by SCOTT LEGATO/GETTY IMAGES

BECOMING LED ZEPPELIN

究極系」という型さえ破壊されているわけだが、それは裏を返せば、仮に60年代後半に現在と同じテクノロジーが存在していたならば、ツェッペリンがどうしても4人編成であるべき必然はなかったということでもあるのかもしれない。
　ビースティ・ボーイズやファットボーイ・スリム、パフ・ダディをはじめとする人たちがツェッペリンの象徴的なリフをサンプリングしながら刺激的なトラックを生み出してきたことにも、それは重なるところだろう。また、そこで改めて気付かされるのは「ロックンロールは人を踊らせる音楽だ」というごく当たり前の事実だったりもする。
　今現在のロックシーンにおいては、いわゆるバンドサウンドを基盤とする表現が主流にあるとはいえない。ただ、音楽的な多様性やダイナミクスを追求するという意味においては、DJたちの多くも同じことだろうし、全面的にデスクトップで制作された音楽にもツェッペリン的な発想は反映され得るはずだ。
　さらに言うならば、圧倒的すぎるフロントの両看板とドラマーが共存する中で、絶妙な舵取りをしていたジョン・ポール・ジョーンズの立ち位置のあり方やバランス感覚を手本としてきたプロデューサーも多いはずだし、実は音楽にかぎらずさまざまな領域に、ツェッペリン的な方法論や美学の継承者が存在しているのではないだろうか。そして、昨今の混沌とした状況の中から刺激的で有効な要素だけを抽出し、独特のバランス感覚によって新たな音楽スタイルを築いていくことこそが、本当の意味でツェッペリン的なのではないかとも思えてくる。
　いよいよ日本での公開が近付いてきている映画『レッド・ツェッペリン：ビカミング』においては、4人の稀有な才能の持ち主たちが、いかにして唯一無二のバンドになっていったかが解き明かされている。これから先、どれほどの長い時間を要することになるのかは想像もつかないが、いつの日か同様のテーマで映画化されることになるようなロックバンドが登場することを、僕は今、願わずにはいられない。

AEROSMITH

pic by KOH HASEBE/SHINKO MUSIC/GETTY IMAGES

CamScannerでスキャン

BECOMING LED ZEPPELIN 論考

ジミー・ペイジ、ロバート・プラント、ジョン・ボーナム、ジョン・ポール・ジョーンズ――ZEPPメンバー4人の強烈な個性に迫る

Text by TOMOKI TAKAHASHI

それこそ、DNAに染み付くレベルで聴き込んできたはずのレッド・ツェッペリンの音源を再生するたびに、衝動の根源を揺さぶられるようなプリミティブなスリルと同時に、今まさに新たなロックンロールの原石に触れたような鮮烈な高揚感に突き動かされているのは自分だけではないはずだ。それは取りも直さず、レッド・ツェッペリンというバンド自体が「ロックンロールの最もダイナミックな快感原則」と「永遠に解けないロックンロールという謎」を、バンド結成時点から体現し続けてきたから――に他ならない。ここではその唯一無二のバンドマジックの在り方を、メンバー4人の個々の表現のポテンシャルと独自性の観点から改めて解きほぐしていくことにする。

ファーストアルバムの制作当時は「ニュー・ヤードバーズ」を名乗っていたことからもわかる通り、音楽的インスピレーションにおいても活動の原動力においても元ヤードバーズのジミー・ペイジがバンドを牽引する形で活動をスタートしたレッド・ツェッペリン。ブルージーなフレーズのリフレインがロバート・プラントの熱唱とせめぎ合う中で自然発火し加速する"幻惑されて"、ジ

CamScannerでスキャン

ヨン・ポール・ジョーンズが奏でるハモンドオルガンの響きが、トラッドフォーク調の楽曲に神秘的な色彩を加えている"時が来たりて"。ペイジがヤードバーズ時代に温めていたアイデアの断片を8分超えのロックンロールの迷宮へと編み上げてみせた"ハウ・メニー・モア・タイムズ"……。マディ・ウォーターズのカバー"ユー・シュック・ミー"をはじめブルース/フォーク/カントリーといったルーツミュージックの影響を色濃く感じさせるデビューアルバム『レッド・ツェッペリン』で、彼らがオープニングナンバーに選んだのは"グッド・タイムズ・バッド・タイムズ"だった。

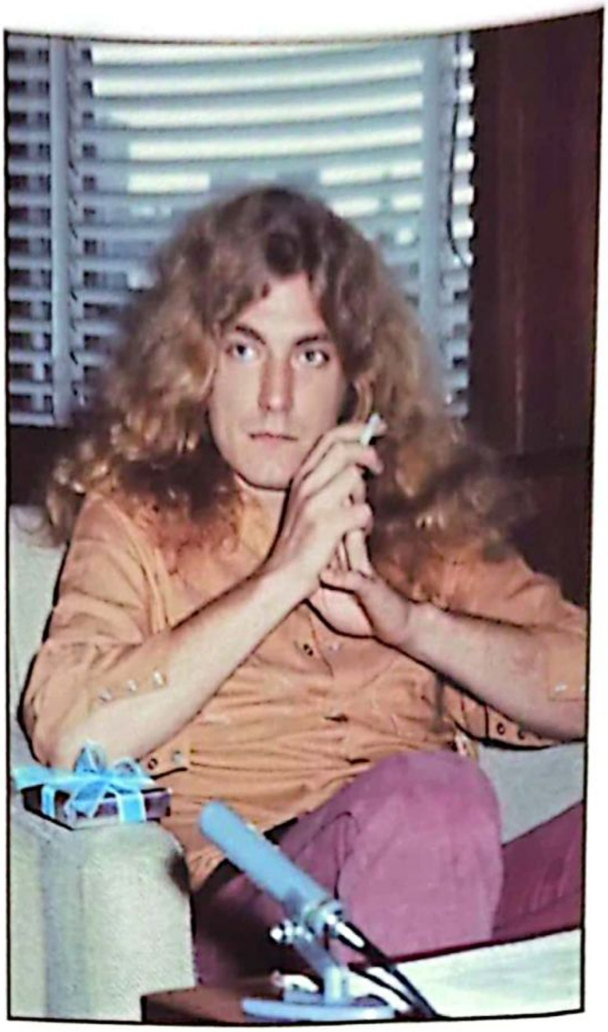
瞬間ごとに創造性が弾けるペイジのリフとソロプレイ。躍動感の化身の如きフレーズを繰り出すジョン・ポール・ジョーンズの自由闊達なベースライン。そして、ドラムの固定観念を無効化しながら、ミディアムテンポの楽曲に無限の熱量とグルーヴを吹き込んでいくジョン・ボーナムのリズムワーク。聴く者の感情を現実の重力から解き放つようなプラントのボーカリゼーションとも相俟って、ロックの新たな変革の予感を60年代末のシーンに刻み込む決定的なナンバーとなった。そんな4人の覚醒感はさらに、デビュー作から9ヶ月という狂騒的なスパンでリリースされた『レッド・ツェッペリンⅡ』の"胸いっぱいの愛を"へと結実する。パワーコードを織り込んだ呪術的なリフとプラントのシャウトが激しく咲き乱れ、ロックの異世界を切り開く"胸いっぱいの愛を"は、後のハードロック/ヘヴィメタルの原典として無数のフォロワーを生んでいくことになる。

とはいえ。今でこそ「ハードロックの始祖」的に語られることの多いツェッペリンだが、彼ら自身はハードやヘヴィの記録更新に専念/邁進していたわけではない。その根幹を成しているのはやはり、ペイジのアコースティックでメロディアスな音楽の磁場の豊潤さである。ハードロックの旗手としての期待が高まる中で発表した『レッド・ツェッペリンⅢ』のアコースティックな作風が当初、リスナーの困惑をもって受け止められたのも、ペイジをはじめツェッペリンが「ブルースの極限武装としてのハードロック」ではなく「未踏の異世界体験としてのロック」に挑み続けることに照準を定めていたことの、何よりの証である。誰も追いつけない速弾きなどのテクニックによってではなく、誰も発想できない音階やフレージングの妙によって、聴く者の魂の核に迫り交感神経を掻き乱してみせる——というペイジのプレイスタイルは、ツェッペリンというバンドを他のハードロックバンドと明快に峻別するポイントでもある。

そんな類稀なるリードギタリストを擁しながら、ギター一辺倒のステレオタイプに陥ることなく多彩なサウンドスケープを構築してきたツェッペリン・サウンドに、ソングライター/プレイヤーとしてジョン・ポール・ジョーンズが果たした役割はあまりにも大きい。そもそもベーシスト単体でも卓越した演奏を聴かせているジョーンズだが、たとえば"テン・イヤーズ・ゴーン"のライブ演奏でトリプルネックのギターとベースペダルを同時に演奏したり、"レイン・ソング"、"カシミール"でのメロトロンや"トランプルド・アンダー・フット"でのクラビネットなど鍵盤楽器で多様なアレンジを実現したり……といったマルチプレイヤ

pic by ROBERT KNIGHT ARCHIVE/REDFERNS/GETTY IMAGES

CamScannerでスキャン

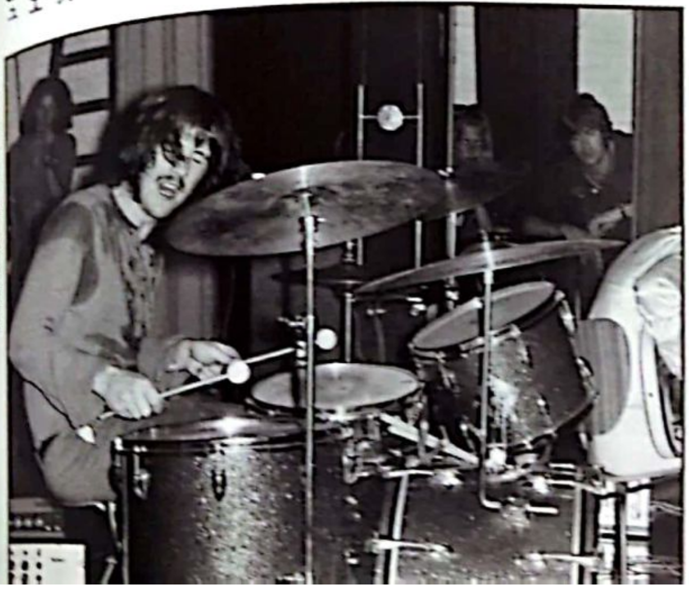


ーとしての才覚は、ロックバンド＝ツェッペリンの異次元進化の強力な推進力として機能していた。

さらにジョン・ボーナム。ブルース／フォークを基調とした作風から、ハードエッジなサウンドや深遠なアンサンブルまで幅広く深化を続けたツェッペリンの音楽が、常にロックの脈動とともに鳴り続けていたのはひとえに、ジョン・ボーナムのドラミングあればこそだろう。結成前『イギリスで最も大きな音を出すドラマー』とも知られるほどのパワフ

ーナムだが、誰もがツーバスと錯覚するほどの精緻な足さばき、スクエアともシャッフルとも異なる独自のタイム感が織り成すビートやフィルの包容力など、譜面や数値では割り切れない細やかなニュアンスをリアルタイムでリズムに加えることで、ツェッペリンのバンドサウンドに獰猛で伸びやかな息吹を与え続けていた。"ブラック・ドッグ"や"アキレス最後の戦い"はもちろん、"カスタード・パイ"も"聖なる館"も、ボーナムのドラムはBPM以上の前のめりな切迫感をもって響いてくる。

そして――ペイジ／ジョーンズ／ボーナムが次々に切り開くロックの新次元が、「前人未到の音楽実験」ではなく「誰もが狂喜&戦慄必至のアグレッシブなバイタリティを宿した『歌』」として時代と共鳴し得たのは、ロバート・プラントの表現力豊かなボーカルワークによるところが大きい。『～Ⅲ』の"移民の歌"でシーンを震撼させたハイトーンのシャウトも、"貴方を愛しつづけて"でエモーショナルに高まる絶唱も、開拓精神にあふれたツェッペリンの世界に壮大なドラマ性とカタルシスを注ぎ込んだ、リスナー／オーディエンスの魂を震わせ感涙させるポピュ



ラリティを与えてきたのである。

1971年11月、前代未聞の「無題アルバム」としてリリースされた『レッド・ツェッペリンⅣ』は、そのパッケージのフォーマット以上に、ロックそのものへの挑戦が盛り込まれた作品だった。のたうち回るリフとリズムのギミックが快楽中枢を直撃する"ブラック・ドッグ"。12小節のオールドスタイルなロック

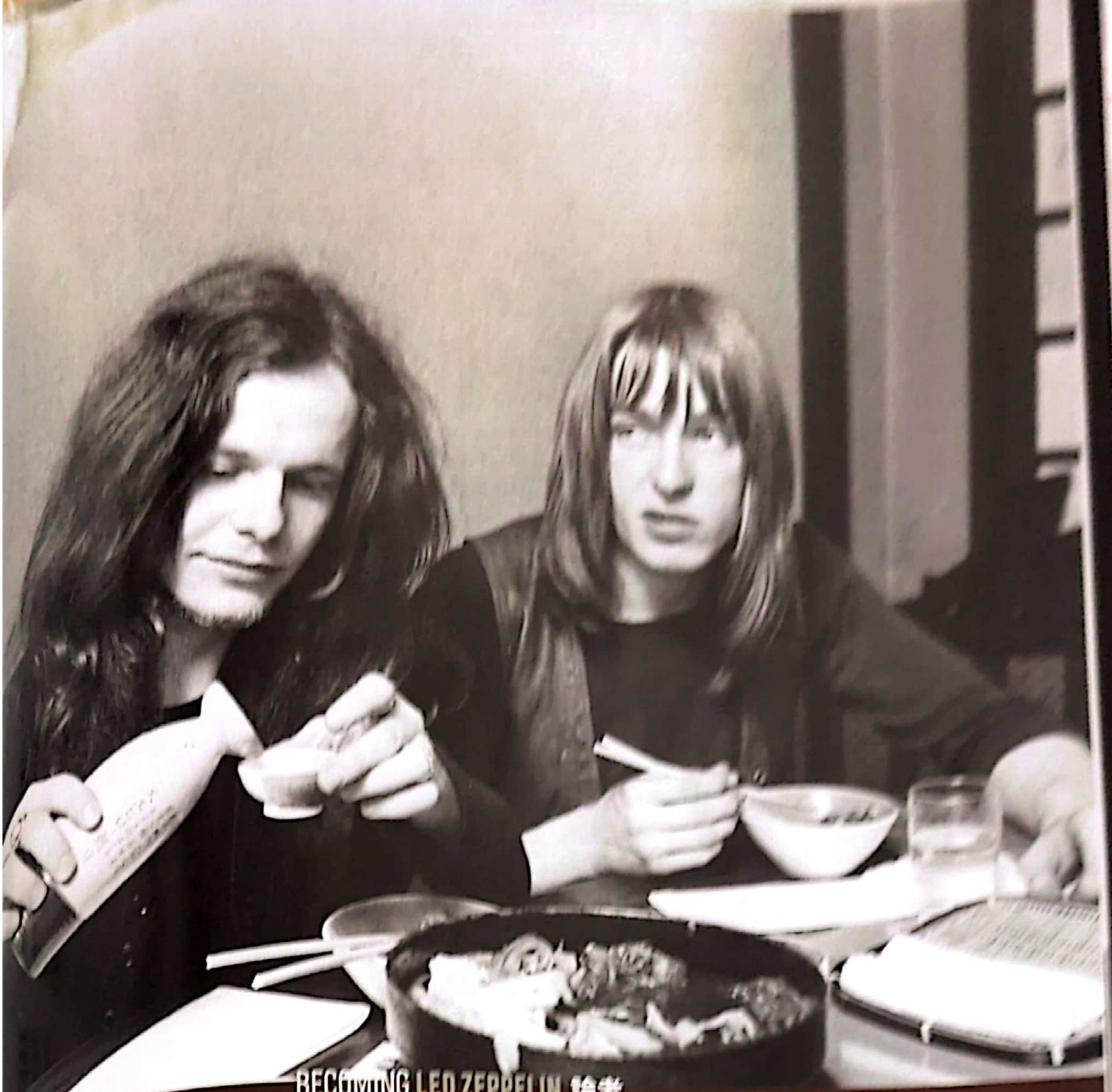
ンロールにジェットエンジンを搭載したような"ロックン・ロール"のハイエナジーな爆発力。ペイジが奏でる幽玄なアルペジオの果てに悠久のロックの地平を繰り広げてみせた"天国への階段"——。まったく異なる個性を持つ4人が表現のギアを深く強く噛み合わせながら、未知の熱狂の「その先」を目掛けて疾駆し、デビューから3年足らずで「Ⅰ～Ⅳ」まで至ったツェッペリン。ロックが理想・理念から産業へと傾斜しつつあった60年代末～70年代という時代にあって、彼らはあくまで音楽的な冒険心と忠実に向き合い、己のクリエイティビティを炸裂させ続け、ついにはシーンの最前線に躍り出るに至ったのだ。

その後も彼らは、ブルース色やハード路線を抑えた5作目『聖なる館』、人気のUSツアーとジョーンズ脱退表明～撤回という混沌を経て生まれた2枚組の6作目『フィジカル・グラフィティ』、ロックバンドとしてのソリッドな一体感に貫かれた7作目『プレゼンス』、一転して全曲でジョーンズのキーボードがフィーチャーされた8作目『イン・スルー・ジ・アウト・ドア』……といった具合に作品ごとの振り幅こそあるものの、時代の要請や趨勢に流されることなく音楽と対峙し、その果実をアルバムとして残してきた。同一のジャンルやスタイルを貫くためではなく、自分たちがツェッペリンという音楽共同体で在り続けるために、変わり続けることを恐れなかった4人の、あまりにも真摯な闘いの歴史。その熾烈な日々の手触りが、ロック史を代表するマスターピースで彩られた彼らのディスコグラフィから今なお色鮮やかに立ち昇ってくる。

革新を繰り返しながら時代を席巻した「世界最大のバンド」はしかし、1980年のジョン・ボーナム急逝から程なくして解散を表明するに至った。ツェッペリンが描き出してきた破格のロックンロールスペクタクルが実は、メンバー4人の才気と情熱の拮抗によってしか成立し得ない、凄絶で儚いきらめきだった——ということを、彼らの解散表明は克明に物語っている。

バンド解散後、ペイジ／プラント／ジョーンズの3人は1985年の「ライヴ・エイド」をはじめ、1988年／1995年／2007年と計4回にわたって顔を揃えてツェッペリンのパフォーマンスを行っているし、特に2007年の再集結ライブは世界的な熱狂と絶賛を巻き起こすまでに至ったが、いずれも継続的な活動再開には繋がっていない。それぞれの時点でのメンバー同士の関係性など、個別具体的な事情はもちろんあるのだろうが、4人の精鋭が新たなロックの扉を開いた「ツェッペリンという時代」は、彼ら自身でも継承し更新することが困難な奇跡だった、ということかもしれない。

CamScannerでスキャン



BECOMING LED ZEPPELIN 論考

70年代の日本とハードロック

Text by TOSHIKAZU OTAKA

『レッド・ツェッペリン：ビカミング』――特定の状況の変化を表す言葉「ビカミング」。絶妙なタイトルだ。監督のバーナード・マクマホンは膨大な映像や音資料に接しながら自然とそのキーワードにたどり着いたのだろう。まさにその言葉がふさわしかったのが彼らの登場であり、背景となったのがあの時代性だ。69年に始まるレッド・ツェッペリン伝説は、がむしゃらなツアーの連続と、どこに向かっての飛行かわからないながら、とにかく見たことのない光景や環境に進むことそのものが歓喜だった時代を象徴しているし、すべてをひっくるめてビカミングという言葉が集約している気がする。

大きく時計を戻してみよう。ファーストアルバム『レッド・ツェッペリン』が発表された69年1月、ハードロックという言葉自体がまだ認知されてはいなかった（というかなかったはず）。当時の日本ではニューロック、アートロックなんて方がポピュラーで、何が〝ニュー〟で〝アート〟かという突っ込みはなしで、海外でもブルースロック、サイケデリックロックなんていう方がポピュラーだった。

思い出してみると、ディープ・パ

CamScannerでスキャン

ーブルの『イン・ロック』(70年6月発売)があり、その次にブラック・サバスの『パラノイド』が同年9月に出て、それらをハードロックとしていた記事を目にした記憶がおぼろげにある。実際、サバスはけっこうな盛り上がりで71年4月に初来日が予定され、もし実現していたら日本での扱いもまったく違っていたはずだ(トニー・アイオミのケガで中止になった)。そしてその頃からやたらと来日公演も増えてきてて、日本でロック元年といっていい状況が生まれたのだった。

71年2月のブラッド・スウェット&ティアーズに始まり4月のフリー、6月のシカゴ、そして7月の後楽園球場(現:東京ドーム)のグランド・ファンク・レイルロードと、今ではライブを観た人そのものが骨董品扱いとなる伝説のコンサートが続き、グランド・ファンク〜の頃はハードロックという呼称もポピュラーになっており、ひとつの頂きとなったのが9月のツェッペリン初来日だった。

それまでのロックの定型枠に収ま

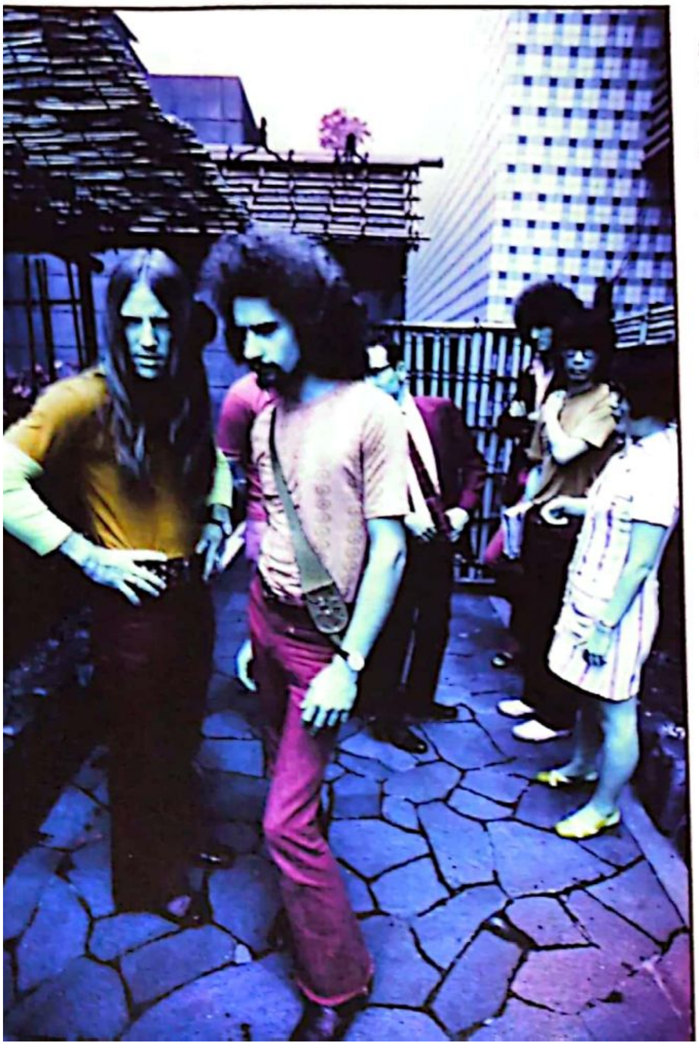
にファンも歓喜したが、その背景には、会場や音響も含めライブ環境の変化が大きかった。それまでコンサートといえばオーソドックスな劇場で幾つものバンドが出るパッケージショースタイルがポピュラーだった。あのザ・ビートルズの来日公演が、ザ・ドリフターズまでもが前座で出てくるようなショーだったことを思い出すといいだろうが、しかし60年代後半からのロックの時代は新しいライブのスタイルを作り上げていく。

カルチャー、アート界もひっくるめて世の中全体があちこちで旧来のシステムやスタイルに収まることを良しとしない連中が衝突を繰り返し、時代を回転させていった頃であり、ライブ環境も変化が顕著だった。アメリカのフィルモアに代表される新しい会場は、アーティスト、バンドたちに、演奏時間やサウンドスタイルを制御することなくプレイする自由を与え、それまでのヒットチャートやシングル盤中心の価値観にとらわれることのない空間や世界を提供し、それと追いかけっこで音響機材も飛躍的に向上、ハードロックという言葉こそがふさわしい大音量と複

れはロックが、より本格的な力とクリエイティビティを備えていく瞬間でもあった。

話は飛ぶが、ツェッペリンのデビューに際してジミー・ペイジが、アルバムからシングルは切ってはならない、といったこだわりを見せたのも、旧来の商業主義的な世界と距離を置きたいと願った結果だった(といっても実際には思うようにはいかなかったのだが)。

そうした新しい世界の誕生が多くのアーティストたちを突き動かしたし、社会全体も激動していた。資本主義と社会主義を背景とした東西対立は各所でぶつかり合い、アメリカ国内ではベトナム戦争を契機に徴兵拒否などの反戦運動や人種平等を目指す公民権運動が広がり、フランスでは68年の五月革命以降、新左翼運動が広がり、日本でも東大安田講堂事件など学生運動のうねりや70年安



CamScannerでスキャン

保問題があったりと、世界中でそれまでの構造が揺らいでいた。個々の問題は千差万別にしても、俯瞰的に見れば旧来の価値体系やシステムに対して新世代が疑問を投げかけ、その後ろに激しく鳴り続けたのが、ビートルズやザ・ローリング・ストーンズ、ジミ・ヘンドリックス、CSN&Y（クロスビー、スティルス、ナッシュ&ヤング）などを先頭にそこから刺激を受けた新しい音たちだったし、なかでもツェッペリンは別格だった。

グループの原点となったバンド、ヤードバーズは日本でも人気だったし、そこからの新星誕生、しかも飛行船ヒンデンブルク号の炎上シーンをアルバムジャケットにしたカオティックなデザインは、荒々しい空気が充満する中でも目立っていたものの、日本では最初はまだまだ騒ぎは小さかった。というのも当時の日本で気になるレコード、とくにアルバム（LP）をホイホイと買える同世代人など少なくとも自分の周りにはひとりもいなかったし、そもそも学校中を探してもビートルズ好きなんて数えられるほど。そんな連中が必死の思いでレコードを買っていたが、とにかく次々と、今でいう歴史的な名盤が「新譜」として出てくる時代で、サブスクなんかはもちろんなく、ラジオでかかる可能性もほとんどない状況であったから、耳にする機会は少なかったのだ。

ちなみに、同時代で世の中的にどんなのがヒットしていたかというと、内山田洋とクール・ファイブや青江三奈のような歌謡曲／演歌が主流で、それと大ヒットしていたのが宇多田ヒカルの母、藤圭子などで、ショッキング・ブルーの"ヴィーナス"なんかは洋楽の枠を超えてヒットはしたものの、いずれにしてもロック系がラジオでしょっちゅうかかったりなんて状況はまったくなかったのだ。

それぞれの経験値と新しい果実をもぎ取りに行こうとする姿が反映されたツェッペリンのデビュー作ではあったが、残念ながらリアルタイムですぐに広がったわけではなかったものの、アメリカでの騒ぎや聴く機会が増えるにつれ何かが始まりそうな雰囲気、他のバンドたちにはなかった期待値が高まっていった。

それが決定的に変わり、数段上に上ったのが69年10月に出た『レッド・ツェッペリンII』からのシングル"胸いっぱいの愛を"の大ヒットだった。全米シングルチャートで4位のヒットを記録、日本でも来日決定の話では必ずこれがかかるなど代名詞的な曲となったし、アルバムも"ハートブレイカー"、"リヴィング・ラヴィング・メイド"など、これぞツェッペリン流ハードロックナンバーに加え、"モビー・ディック"のようなライブ映えのするものも揃い、高いク

CamScannerでスキャン

オリティの作品たちが人気に本格的な火をつけたのだ。と同時にそれはそれまでのロックの流れと一線を画すものの登場であり、ハードロックというスタイルが完全に認知された瞬間であった。

60年代中盤から後半にかけUKでブームにもなっていたのがブルースロックで、そこから変化や発展したバンドたちがハードロック隆盛の背景ともなったが、ルーツ的なものに始まり、若者の感覚や激しく変化する時代性を反映してサウンドをハード化させ、加速していくと同時に、表現枠も広がっていく。日本でもアート&サイケ系の音楽性から出発したディープ・パープルや、暗さや恐怖感にスポットを当てたブラック・サバス等を先頭に音のヘヴィさを増していったハードロックという新ジャンルは、ロックの持つ先鋭性や破壊力のわかりやすい形として支持を集めていった。

なかでも初期ツェッペリンが巻き起こした騒動は特異だった。というのもポップスからロックへと転化していく流れを音楽業界内でスタジオワークを通して実体験していたジミー・ペイジやジョン・ポール・ジョーンズと、ブルースなどに取り組みつつライブハウスで下積みを体験していたロバート・プラント、ジョン・ボーナムというふたつの要素が合体したことで生み出されるパワーとカオスは、それまでまったく経験したことのないもので、誰も想定していなかったミクスチャーは、かつてのヒット曲や人気者の誕生劇とはまったく違った類であり、音に夢中になった人々は、それぞれが新たな空想の楼閣を脳内に描いたのだった。

それは同時に過去の価値観やシステムが激しく揺さぶられる時代にふさわしいもので、聴き手たちを燃え上がらせ、アメリカ、UK、ヨーロッパ、そして日本とライブに行った先々での音楽風景を変えていった。まさに「ビカミング」であり、その動いていく感覚は重要であった。

映画「レッド・ツェッペリン：ビカミング」はメンバーのインタビューとライブを中心に多少の状況説明的な映像などマニアックこの上ない構成で、ファン以外には厳しいのではと思われそうだが、これが驚くほどスリリングで観るものを離さない。それはツェッペリンの音の魅力はもちろんだが、同時にその奥で大きく軋みを上げて時代が動くのを半世紀の壁を超えて受け取れるからなのだ。

BECOMING LED ZEPPELIN 論考

何もか[illegible]革新性に満ちていた——映画『レット[illegible]ェッペリン:ビカミング』の時代

Text by TOMOKO IMAI

CamScannerでスキャン

『レッド・ツェッペリン：ビカミング』。こうしたヒストリカルなドキュメンタリーを観ると、自分の体験と重ねたくなる。私のレッド・ツェッペリン初体験は、トランジスタラジオから深夜に流れてきた〝胸いっぱいの愛を〟だった。日本でも1969年にシングルとなったこの曲を流していたのは『オールナイトニッポン』月曜のDJだった糸居五郎さんだったか。確かな記憶はないが初来日公演でのMCを糸居氏が務めたことを思えば、ザ・ビートルズの〝ラヴ・ミー・ドゥ〟を日本で初めてオンエアした氏のことだから、〝胸いっぱいの愛を〟もいち早くオンエアしたとしても不思議はない。

〝胸いっぱいの愛を〟の第一印象は「何を怒鳴ってるの？」である。まだシャウトなどという言葉も手法も知らない中学生はビートルズよりモンキーズに夢中で、深夜放送を知ってロックの道への扉を開けかけてはいたが、まだ迷い込んではいなかったから、強烈なハイトーンボイスのシャウトに戸惑うしかなかった。けれど、耳をつんざくその声は悪魔の囁きでもあったのかもしれない。

そんな曲がどうやって誕生したのか、本人たちが活き活きと語るのを映像で観ることができるとは、素晴らしい時代が来たものだ。『〜ビカミング』は素晴らしいバンドの誕生から最初の歩みを、そして成功への階段を登り始めるまでの一番美しい時代を伝えている。そうした自分たちの足跡を捉えた映像を懐かしそうに観たり、さらにジョン・ボーナムの声に耳を傾けるロバート・プラントやジミー・ペイジの姿は神々しくさえある。

映画のオープニングは少々意外だ。彼らが生を受けたのは、第2次世界大戦の爪痕がまだ残るイギリスだった。日本でも8月になれば当時のことを様々な角度から報じるので若い人でも知識は持っていると思うが、イギリスはドイツ軍から各地を爆撃されロンドンはザ・ブリッツと呼ばれる大空襲を受けた。日本がそうだったように戦後の復興の機運の中で、希望を持ち不屈の精神で成功を掴んでいった彼らのストーリーは朝ドラのようだ。4人の中では一番年上で、10代の頃からプロとして様々なバンドに参加し、ドサ回りからスタジオセッションまで経験したジミー・ペイジが、ヤードバーズを経て新バンドを構想したことでレッド・ツェッペリンは産声をあげる。音楽一家に育ったジョン・ポール・ジョーンズも早い時期から音楽業界に関わっていたが、父親に「（ベースなんて）すぐ廃れるからやめとけ、サックスにしろ」と言われたというエピソードは、時代の節目だったことを感じさせる。このふたりはスタジオで顔を合わせたことがあり、ヤードバーズのセッションで再会する。ロバート・プラントも10代から自分のバンドで歌い始め、その後もいろいろなバンドを渡り歩いていた。ジョン・ボーナムも16歳になる頃には幾つものバンドを経験し、彼が幼馴染のプラントと組んだバンド・オブ・ジョイは短命に終わったが、ペイジと出会ったプラントがボーナムを推薦したことでツェッペリンの4人が揃った。こうしたストーリーを4人の肉声で聞くのは本当にワクワクする。

アメリカから聴こえてくるブルースやR&Bに夢中だった4人が、それぞれに経験を積んでいたことがバンドの方向性に大きく影響しているのは言うまでもなく、彼らへのプレイヤーとしての評価の高さや影響力の大きさとなっている。例えばビートルズがそれぞれがソングライターとして、また作品毎の革新性といったところへの評価が第一になるのと違い、ツェッペリンの4人はプレイヤーとしての評価が先にあり、そのうえで楽曲や作品、ひいてはバンドそのものへの評価へとつながっているように思う。ペイジが明確なビジョンを持ってツェッペリンをスタートさせ、アメリカ西海岸のFM局でアルバム一枚を丸ごとオンエアしていたのに衝撃を受けて、そういう作品を作りたいとファーストを制作したわけだが、制作時間がわずか36時間にも拘らず実現できたのは、4人のスキルが十分にあったからに他ならない。またビートルズではプロデューサーのジョージ・マーティンが大きな存在となっていたが、ツェッペリンは当初からペイジが制作のイニシアチブを取っていたことも、バンドが目指すところを実現するのに重要なファクターだった。

ビートルズの『サージェント・ペパーズ・ロンリー・ハーツ・クラブ・バンド』やザ・ローリング・ストーンズの『サタニック・マジェスティーズ』のようにコンセプトアルバムと呼ばれるようになるものが作られ始めた時期だ。ペイジが目指したものは違うのかもしれないが、バンド結成当初から「アルバム一枚をFM局で流せるような作品」を目指していたのは、いち早く時代の流れに呼

CamScannerでスキャン

応していたと言えるだろう。そして生まれたのはモンスター級の作品だった。今でこそこんなことを平気で書いてしまうが、もし当時この作品に出会っていたとしても中坊だった私には理解できなかったと思う。アルバム単位で聴くことの意味がようやくわかった気がしたのは、友達から借りた「レッド・ツェッペリンⅢ」からだ。針を下ろし“移民の歌”を聴いた時の衝撃は忘れられない。本能に訴えかけるようなプラントのボーカル、体の芯に響くドラム、呪術的なイメージを喚起するようなリフに引き込まれ、オープンチューニングの“フレンズ”はCSN&Yに通じるフォーキーなサウンドとストリングスのゴージャスさにクラクラした。“移民の歌”がトールキンの『指輪物語』の影響を受けたと私が知るのは随分先のことになるが、この映画の中にもチラリとこの物語の表紙らしき絵が登場する。そうした幻想的なイメージを振りまきながら曲毎にまったく違う世界観を描きながら進んでいくこの作品は“新体験”というにふさわしかった。

雑誌で彼らの写真を見たのも、その頃だったと思う。ビートルズのような行儀のよさとも、ローリング・ストーンズの妖しさとも、またドアーズのワイルドさやニール・ヤングの土臭さとも違っていた。どこか王子様然としたイメージを抱いたのは、プラントの巻き毛やペイジのベルベットのジャケットが印象的だったからかもしれない。数年後に映画「レッド・ツェッペリン狂熱のライヴ」を観て、馬に乗って夜の闇を走ったり古城でのドラマチックなシーンに、やはり王子様感を強く持ったものだ。いかにも女王がいる英国のバンドらしいイメージで、同じ馬に乗っていてもアメリカのカウボーイとはまったく別な生き物のようだった。

「～ビカミング」のライブシーンでも見えるが、ペイジのギターにはオリジナルのペイントが施されている。ヤードバーズに参加する前のセッション時代にアートスクールに通っていたから絵心があったのかと思うが、ジミ・ヘンドリックスのサイケデリックなギターペイントとは違ったドラゴン柄などは、ヨーロッパ風のセンスを感じさせる。自費で制作した初作をアトランティック・レーベルに売り込み、アメリカで成功への足がかりを築いたにも拘らず英国らしさを薄めたりすることなく、むしろその後もオリジナリティとして発揮させていた。この時期には既にビートルズに端を発したブリティッシュ・インヴェイジョンは一段落していたから、イギリスのバンドがアメリカで成功することに驚きもなくなっていたが、それでも英国らしさがひとつの個性として通用したのではと思ったりもする。さらに視線を伸ばせば、彼らの英国らしさは前述の『指輪物語』のような影のあるファンタジーや神秘主義と結びつけられたが、その血はブラック・サバスからパンク／ニューウェイヴを経て、ゴシックロックに受け継がれたと解釈することもできる。

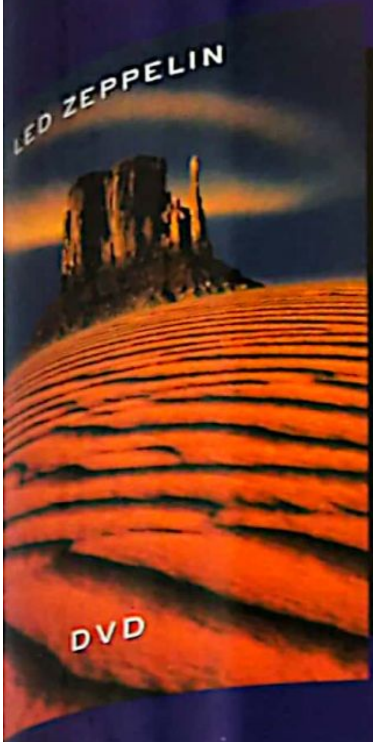
と、ここまで知ったようなことを書いてきたが10代の私がレッド・ツェッペリンに熱中することは残念ながらなかった。60年代後半から70年代にかけて様々な新しいバンドや音楽が登場し、ひとつのバンドに熱中することなどできなかった。それでも彼らから受けた衝撃は消えることはなく、彼らを敬愛する人たちに出会って私も彼らへの思いを新たにしたり、音楽ライターとなって彼らを心の師と仰ぐ人たちの多さに、時を超える楽曲の人気の高さに、彼らの影響力に改めて驚いたりした。

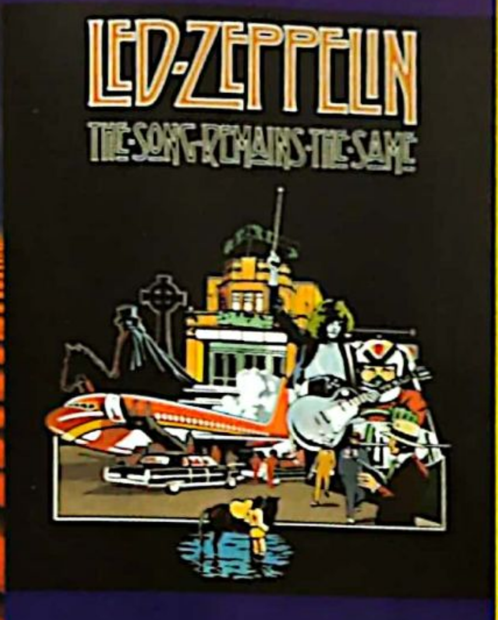
本稿を書くにあたり家にある資料を漁っているうちに、渋谷陽一氏の評論集『メディアとしてのロックンロール』が出てきた。その中で「ジミー・ペイジへのささやかなシンパシー」という項がある。「ジミー・ペイジはツェッペリンを作る時、ロバート・プラントに『どうだ、金をもうけようじゃないか』と誘ったそうだ」というエピソードから、ペイジが冷静に状況を見極めてツェッペリン・サウンドを作り上げ成功した、と分析し、「これをさみしい話だと思う人もいるだろう。だが私にはジミー・ペイジの考えがよくわかるような気がする」と結んでいる。数年後に氏は「青年実業家」と宣言しロッキング・オン社を大きな成功へと導いた。音楽を聴くだけでなくこうしたところまで見抜いて共感していた渋谷氏の慧眼に今更ながら感服する。生涯を通じ、リスナーとしての純粋さと音楽評論家としての矜持を音楽ビジネスとフェアにリンクさせた、素晴らしい先達であった渋谷陽一氏のご冥福をお祈りいたします。映画「～ビカミング」は2作目での成功譚あたりで幕切れとなるので、以後については続編を待ちたいところだが、渋谷さんがどんな感想を持ったか聞いてみたかった。

BECOMING LED ZEPPELIN

ツェッペリンの希少な映像アーカイブ、その魅力を徹底解剖！

Text by MAKOTO TAKAMI





ついにバンド公認のドキュメンタリー『レッド・ツェッペリン：ビカミング』が9月から劇場公開となるレッド・ツェッペリン。ファンとしては知らないライブ映像をどれだけ観れるのか、そこがひたすら気になる点だが、それはどうしてなのか。それはつまり、レッド・ツェッペリンの場合、ライブ映像があまりにも希少だからなのだ。それは結成時からバンドを支えたマネージャーのピーター・グラントがライブの映像撮影を嫌ったからという説もある。つまり、ファンやお客さんにできるだけ会場に足を運んでもらうためにライブ映像の撮影や公開をできるだけ避けたがっていたというものだ。しかし、その一方で、70年代のアメリカツアーについては、それ相当の映像があったという説もある。ただ、それはアメリカを代表する興行師のビル・グレアムが仕込んでいたもので、77年に彼のスタッフとツェッペリンのスタッフとの暴力沙汰が起きて両者が完全に仲違いしたことで、ビルはツェッペリンの映像や音源をすべて廃棄してしまったといわれている。たとえばこの77年のツアーは"アキレス最後の戦い"などもセットに含まれていたため、その後、ジミー・ペイジは血眼になって映像を探したというがなにも出て来なかった。やはりビルが素材をすべて処分していたということだろう。

　というわけで、ペイジはブートレグ映像を漁っては権利を買い取るという手法に転じ、そうやってツェッペリンのライブ映像を整理することを試み、その集大成となったのが『LED ZEPPELIN DVD』だ。それはツェッペリンの活動にとってライブが根幹を成しており、どうしてもそういう映像をまとめておきたかったからだとペイジは語っている。目玉となるのは70年のロイヤル・アルバート・ホールでのライブで、BBC用に制作されたが、その後転々と権利が売られ続けていたいわくつきの映像だ。それとファン的に嬉しかったのは79年のネブワースでのライブ映像も収録されていたことで、『プレゼンス』などの後期の作品からの楽曲のライブ映像が堪能できたのがたまらなかった。

　その一方でツェッペリンの唯一無二のライブ映像として知られているのが73年のマディソン・スクエア・ガーデンの映像をまとめた『レッド・ツェッペリン狂熱のライヴ』だ。この作品は、映像がおそろしく冗長というか、ある種メリハリのないもので、その点でエキサイティングとは遠いものになってくる。しかし、音源はライブ盤『永遠の詩（狂熱のライヴ）』と同じもので強烈な演奏になっているため、自分を含めておそらく誰もがその音を求めて観に行っていたのだろうと思う。実際、80年代までは都内の名画座ならどこかしらで『～狂熱のライヴ』を上映していたはずだ。

　この映画のなにが問題なのかというと、当初監督を務めていたジョー・マソットが『ワンダーウォール』（サントラはジョージ・ハリスンが担当）を手掛けた、どちらかというとアバンギャルド系の作家で、ロックアーティストのライブ映像収録についてはほとんど素人だったということだ。撮影はマディソン・スクエア・ガーデン公演を舞台にしていて、間違いなくこの時期のツェッペリンのピークを標す演奏であったはずだが、撮影はシンプルな定点観測的な引き気味のものばかりで、しかも、フィルムが足りなくなって収録されていない部分もあった。ジョーはこうした穴を自身で考案したファンタジー映像で埋めようと考えていたようだが、こうした事態が発覚すると彼は解雇され、この残された映像をどうにか形にするため白羽の矢が立てられたのがピーター・クリフトンで、ぼくたちが足繁くこの映画を観に行ったのはピーター監督の手腕のおかげだった。ただ、ライブ映像に穴があったため、ピーター監督はスタジオにバンドを招集して、疑似ライブ映像を改めて撮影しなければならなかった。

　その後、バンド解散後に一度だけ実現させた再結成ライブを映像作品にしたのが『祭典の日（奇跡のライヴ）』だ。端的にいってツェッペリンのライブ映像の頂点を極めるのはこの作品だと断言できる。それはツェッペリンがライブパフォーマンスを通して観客やファンを圧倒するバンドだったということを徹頭徹尾追求したイベントであり、その記録でもあったからだ。もちろん、ドラムはジョン・ボーナムから息子ジェイソンへと代替わりしていたが、たった一度のパフォーマンスのために練習や音合わせを続けたバンドの音は素晴らしかった。セットの流れもしびれるものだったし、初めてツェッペリンのなんたるかをわからせてくれたという意味で、歴史的なライブ映像作品だと思う。特に生で観たことのない音楽ファンには本当に重要な作品だ。

CamScannerでスキャン

追悼　渋谷陽一

1951-2025

渋谷陽一くんの訃報に接してもうひと月ほどが経つ。彼の死は大きなニュースとしてメディア各方面で報じられ、それに対するさまざまな反応もあちこちから湧き起っている。自分もSNSに写真とともに心情を投稿した。

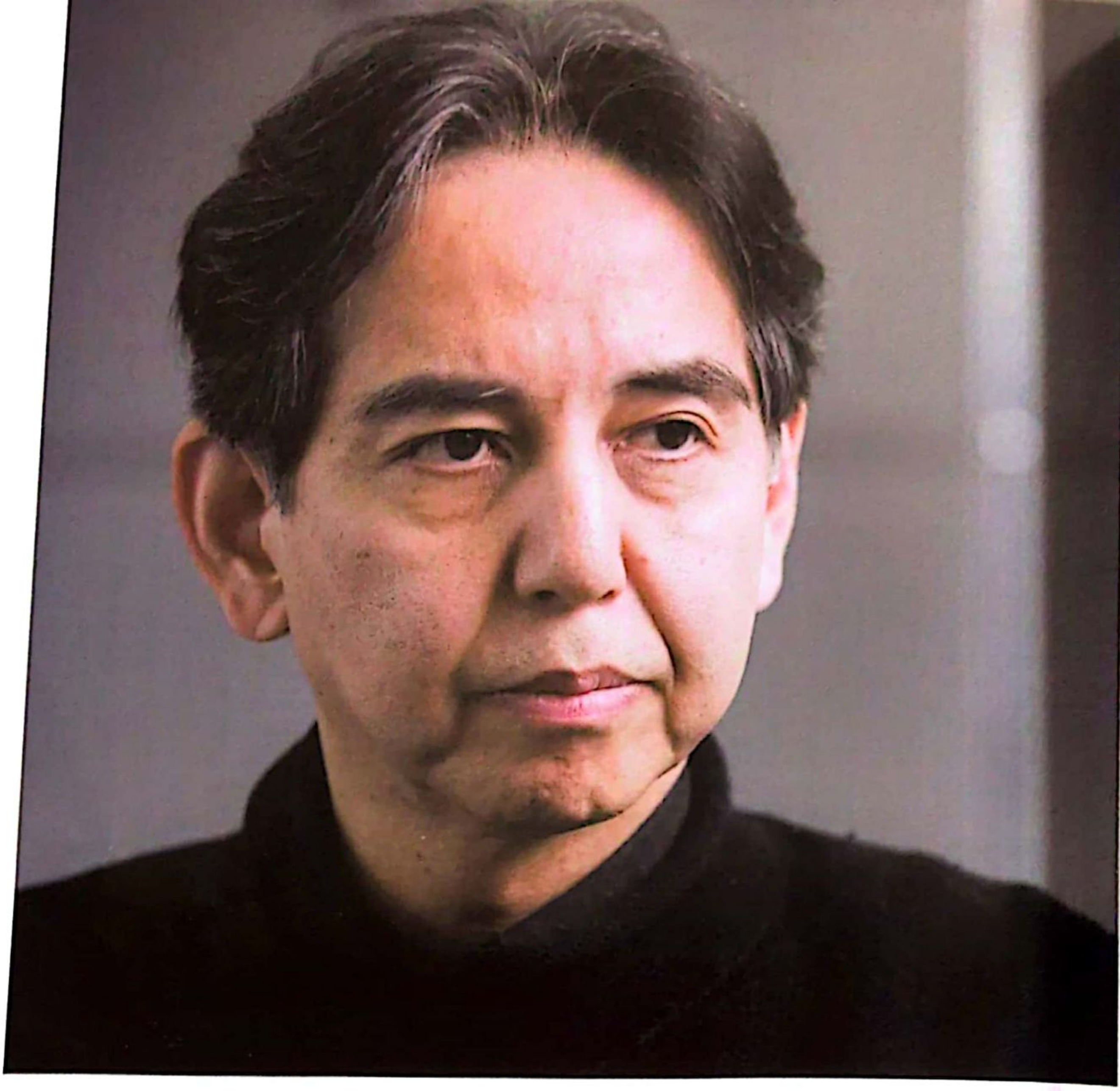
こういう物言いが正しいのかともかく、今回の件、受け止めているんだけど、受け止めきれていない、もしくは受け止めていないのか。そんな思いが今の自分の偽らざる心の内で、したがってこの文章まったくもって追悼文でも弔辞でもない。これを渋谷くんが見ていたら、「極楽トンボの大貫らしいよ」と一笑するかもしれない。

そもそも、彼と初めて出会った頃のことすらよくは覚えていない。断片的な情報〜既存の音楽メディアに批判的、大学は中退、新宿のロック喫茶ソウルイートのDJ上がり、などなどが転がっていた。『ロッキング・オン』創刊も人づてに聞いたくらい。仕事を通じての交わりもなかったし、共通の友人とかもいなかった。唯一対面して記憶に残っているのは『ロッカダム』という雑誌の集まりで同座した時、ほろ酔いの彼の「俺は飲めないんだ〜」と無邪気に弁解していたその様がそれこそ微笑ましく、個人的にはその部分で繋がっていた。ふと目にしたキャラゆえなのだ。

お互いに頑張っていたことは認めあっていたと思う。渋谷、大貫、伊藤政則で「若手評論家三羽烏」などと言われたこともあった。かつて、ラジオ「若いこだま」をやっていた頃、セックス・ピストルズを初めてOAして多くのリスナーからパンク批判の砲火を浴びた時、「いや〜、大貫。パンクはサイコーだね！」と言ってくれたのには、正直嬉しかった。そういう繋がりがついこないだまで続いていた。それが突然ブレイクダウンしたのだ。言葉もない。

渋谷陽一。時代を共有してきた音楽仲間であり、知らずのうちに切磋琢磨してきたライバルでもあり、何より自分のロック人生の伴走者だった友。ありがとう。シーユー・レイター！・アリゲーター！

大貫憲章



「ヘヴィメタルはゴミだ！」
「伊藤さんの大好きなヒップホップを聴いてみましょう！」

ラジオ番組でいらだつ発言を連発し、一方では、「お互いに体には気をつけような」とねぎらいの言葉をかけてくれる。シニカルでありながらも、人間味溢れる魅力的な先輩だった。

渋谷陽一と伊藤政則のルーツは共通している。我々は1970年代初頭の新宿のロック喫茶のDJを出発点にして、その後、音楽業界に進出していった。彼は新宿厚生年金会館の近くにあった『ソウルイート』で活躍し、『サブマリン』のオープンにも関わり、広告のイラストは彼が書いたとも言われている。私がいた『レインボー』や『ライトハウス』でもDJをやっていたが、あまりのギャラの安さに「すぐ辞めた」と笑っていた。新宿東口の通称〝グリーン〟と呼ばれた、フーテンとシンナー族のたまり場だった芝生で、「一夜を明かしたことがある」と豪語していた。花園神社には唐十郎の紅テントがあり、ATGの拠点映画館だったアートシアター新宿文化、ベ平連やフーテンでごった返していた風月堂などが、新宿のシンボルとして光輝いていた。

渋谷陽一、大貫憲章、伊藤政則が初めて一堂に会したのは、1976年だと思う。東芝の石坂敬一氏に呼ばれて六本木のバーに集まった。渋谷さんは遅れて到着して、私の隣の席に座った。既に盛り上がっていたが、彼はお酒を飲まないので、その雰囲気に入りにくかったのか、隣にいる私をいじり始めた。
「伊藤は下の名前は何だっけ。まさのり？ 大貫の例もあるから、これからはセイソクでいいだろう！」

酔っ払いと、シラフのいい加減な会話である。ところが、驚くべきことに、しばらくすると業界の方々が、私を「セイソク」と呼び始めた。

年末の特番『音楽評論家三者鼎談』を楽しみにしていた。曲が流れている間の、スタジオ内の禁断のトークを、みなさんに聴いて欲しかった。爆笑しながら、激しく言い合いもしていた、あの時間が最高だった。

伊藤政則

渋谷さんのこと、社長のこと。

文＝粉川しの

渋谷陽一に出会っていなければ、今の自分はいない。改めて言葉にすると重すぎて怖いが、事実なのだから仕方がない。7月22日。公式に訃報が報じられる少し前、山崎編集長からの電話で亡くなったと伺って、しばし絶句したのも、今更にしてその重さと怖さに気づいたからだった。私は彼のラジオを聴き、彼の作った雑誌を読んで育ち、後に彼のメディアを作る側に回り、それを辞めた今もなお、渋谷陽一が築いた文化圏からの恩恵を得ながら仕事をしている。15年前、フリーランスとして外のメディアと関わるようになって初めて、自分がいかにロッキング・オン（以下、RO）で純粋培養されたライター＆編集者であるかに気づいたが、渋谷陽一の影響は彼の会社で働き始めるずっと前から内在していたのだと、再確認させられたのが彼の訃報だった。そして今、私は渋谷陽一の追悼原稿を『ロッキング・オン』（以下、『RO』）に書いている。これほど渋谷陽一的な行為があるだろうか。

と、ここまで書いたところで、どうもしっくりこないのが「渋谷陽一」なる表記だ。私はいち読者の頃から「渋谷さん」と親しみを込めて呼んでいて、ROに入社して以降は「社長」になった。渋社長も、彼が社長職を退いた後も社長と呼び続け、Xの追悼ポストでも「社長」と記していたことに後で気づいた。正しい距離感で対象化できていない自覚はある。でも、これは渋谷陽一によって「こうなってしまった」私からの追悼なので、渋谷さんと社長について書かせてもらうことにする。

渋谷さんとの出会いは、ラジオだ。デザイン事務所を営んでいた私の父は家でも仕事をしていて、仕事のBGMとしてFMラジオをかけていた彼が、「この番組は話が面白い」と唯一、手を休めて聴いていたのが『サウンドストリート』だった。当時、デュラン・デュランのファンだった小学生の私も一緒に聴き始め、渋谷さんが熱心に勧めるチープ・トリックはアルバムを買ってもらったし、スタイル・カウンシルは大好きになった。スタカンの両国国技館を逃さず観に行けたのも、『サウンドストリート』と渋谷さんのお陰だ。

90年代前半は『ミュージックスクエア』の時代で、毎週欠かさずダビングし、OA曲のインデックスを作るくらいには熱心なリスナーだったと思う。インデックスは寸評付きで、「ライドの新曲◎ 渋谷さんは興味なさげ」なんて書いていて、彼とは音楽の好みが違う、という自我が芽生え始めたのも高校生になったこの頃のこと。でも、私にとって渋谷さんは曲を教えてくれるDJではなかった。曲の「聴き方」を教えてくれるDJだった。聴いて自分が何を感じるのか、なぜそう感じたのか、考えてみるきっかけをくれたのが『ミュージックスクエア』だった。実際にはロンドン特派員、児島由紀子さんのコーナーのほうが好きな曲は数多くかかったが、後に論評する立場になった時、常に意識したのは、あの番組で渋谷さんがプリンスやパブリック・エナミーを如何に語っていたか、なのだから。

90年代前半は私が『RO』を最も熱心に読んでいた時代でもあり、ラジオと誌面のダブル攻撃で渋谷陽一のロック哲学とロック評論技術を、徹底的に叩き込まれた自覚がある。編集者もライターも読者も、全員がギラギラと前のめりで激しい主張を交わし合う『RO』は、ロックとは作り手だけではなく、聴き手も書き手も主体的であるべき表現だ、という彼の哲学を体現していたし、一方で渋谷さんのロック評論は「大半はくだらない」と嘯くニヒリズムを前提としつつ、その苛立ちとそれでも論じ続ける情熱の相剋に、ロックを聴き、ロックを読む者としてとにかく心を

磨られた」ライティングの技術論で、私が最も影響を受けた評論家も渋谷さんだ。彼の評論は常に、誰にも負えない主観的パンチラインがまず存在し、残りの文章はその1行なり2行なりの根拠付けを担う、という構造をしている。音楽評論がどうしても音楽の付随物に、客観性という名のトリビアの羅列になりがちなのに対し、彼の評論が音楽と切り離しても自立し得るのはそれ故だし、「主観的すぎる」という批判についてはいつだって、「だから面白いんだよ」と思っていた。原稿に煮詰まると、未だに辞書感覚で『ロック微分法』や『ロックは語れない』を読み返すほどに、それは私のベーシックなのだ。

渋谷さんが私にとって社長になったのは1997年。大学卒業を待たずに働き始めた当初は、生意気にも「そうなる」と思っていた。「採用面接の時からお前はふてぶてしかったよな。何を訊いても『知ってます』って顔をしてた」と社長に言われたことがあるが、実際、知っていると思っていたのだ。私はROのことも渋谷陽一のことも分かっているから、ここで働くべきなのだと。

しかし、それは大いなる勘違いだったと気づく日々が、私のRO時代だった。「そうなる」はずが、「こうはなれない」という挫折の連続に変わったのが、あの13年間だった。「私は渋谷陽一チルドレンですから」と言えば、「最近はそんなヘンな奴、この会社には入ってこなくなったのにな」と笑う社長は、「だいたいそういう奴は、仕事ができないから」と真顔で言う人でもあった。彼は理想の実現のために徹底して現実的になれる天才経営者であり、一歩先を見据えた戦略家であり、時に冷徹なプラグマティストだった。そうでなければ日本一の洋楽誌と邦楽誌を出版しながら巨大フェスを大成功させる、なんて離れ業は不可能だったはずだ。そして私は、そんな社長の意識の高みまで、社員として自分が登っていくのは絶対に無理だと思った。「渋谷さん」から叩き込まれたものと、「社長」から求められるものの両立に四苦八苦し、編集者としては何度もダメ出しをされた。じゃあなんで私に『RO』の編集長をやらせたんですか？と思うわけだが、その答えを聞くことはもう叶わない。本当に、何故だったんだろう。私は何か一つでも、渋谷陽一に恩を返すことはできたのだろうか。

社長はかくもシビアな商売人でありながらも、最終的にはピュアなロック愛を貫く人でもあった。2007年、レッド・ツェッペリンの再結成にずっと浮かれっぱなしの彼に思わず「社長って本当にツェッペリン好きだったんですね。ネタだと思ってました」と言ったら、「バカ野郎、俺はこの日のために、残り364日の辛い社長業を頑張ってきたんだよ」と怒られてしまった。フェスの前には必ず「今年は誰を観ておくべきだ？」と訊きに来て、編集部員がプリントして持たせた「観るべきリスト」を苗場の雨でグシャグシャにしながら（彼は最後までガラケーだった）、誰よりも貪欲に、一組でも多くの才能に出会おうとしていた。「新しい音楽を聴かなくなった評論家なんて終わりだよ、これは義務」と言っていたが、義務感だけであんなに心血注げるほど、渋谷陽一はマゾでもお人好しでもないだろう。ロックへの不滅の愛がなければ、彼はこんなにも走れなかったのではないか。

「引退したら、レコード喫茶の店主をやる。一日中のんびりして、自分の好きなレコードだけかけるんだ」と言っていたのも、だからこそ頷ける。今頃あちらで、お店をオープンしているだろうか。のんびりすると言いつつも、お客さんが増えてきたら「こんばんは、渋谷陽一です」なんて、公開収録を始めそうだけれど。

CamScannerでスキャン

海には出たけど泳げない

音楽を文学的に語る事の不毛

音楽を文学的に語ることの居心地の悪さ、そんなものが徐々に重くなるにつれ文章から遠ざかってしまう。もともと文章屋でなく、一種のまとめ屋的資質の方が大きい為、書く気を喪失してしまうとなかなか回復しない。この文章も半年振りの本文原稿である。

もともと音楽批評は、批評ジャンルの中でも後進的な分野である。特にポピュラー・ミュージックの場合など、印象作文以下のものがまかり通っている。それは後進的というより、ゴミと言った方がいい。

そんなものと比較すれば、音楽批評が文学的になっただけでも、大いなる飛躍といえるだろう。

実際、優れた音楽批評は、優れた文学作品であり、それは当り前の事だが、優れた音楽作品ではない。

美術批評が美術でなく、映像批評が映像でないのと同じだ。

その余りに当然な事、音楽批評の質を決定するのは、音楽的ファクターではなく文学的ファクターである事に対する馴染めなさ、それがどうもすっきりしない

CamScannerでスキャン

のである。

音楽批評が音楽に拮抗するものでない事を一貫して僕は言い続けてきた。批評は批評として自立しているのだ。しかしそれは文学としての自立であり、音楽批評という特殊な表現ジャンルが自立して存在するわけではない。言ってしまえばきっかけがたまたま音楽だっただけで他の何かであってかまわないわけである。だが僕にとって音楽は、他の何かであってはならない。それは音楽でなければならないのだ。

正直言って、原稿の素材としては音楽より、もっと他の映画なり、文学なりの方が書き易い。批評という行為が非常に意味的であるだけ、その対象としては意味的な要素の強いものの方が扱い易い。

音楽は意味性が稀薄なだけ、批評が困難だ。

多くの音楽批評が何やら言い訳じみているのも、その為だ。どうしても音楽の中の意味的要素のみをピック・アップして論じるようになってしまう。音楽の全体性を批評の対象としてとり込んでいるものは稀だ。いや、方法論的にそれは不可能なのかもしれない。

音楽が最も音楽的である局面において批評は最も無力であり、音楽が最も音楽的でない局面において批評はその機能を最も良く発揮する。悲劇というか、喜劇というか、とにかく相性は良くない。

その辺は割り切るしかないのだろう。

批評対象が何んであれ、結果として文章なのだから、それは文章としてのクオリティーのみを問題とすればいい。

しかし、それで割り切れない僕のような人はどうすればいいか。どうする事もできず、途方に暮れるだけだ。

神秘主義というと、何やら仰々しくウサン臭げである。言葉の陰から、カエルのシッポや、処女の生き血がチラチラ見えたりしそうで、まっとうな現代人の語るべきものとはされていない。

しかし、この神秘主義なる言葉、僕の理解する範囲では、ごくごく科学的な態度を示すものと思えるのだ。つまり、神秘を主義とするのではなく、途方に暮れる事を良しとする態度と思えるのである。

現在の自然科学が、我々がすでに何かを分っている事を前提としているのに対し、神秘主義（そんな主義があるとするならば）は、何もわかっていない事を前提としているのだ。

今、自然科学というイデオロギー、あるいは物の見方は、根本的な何故という問に対し、ほとんど無効である。

現在の優秀な自然科学者達の発言を読むと、そのほとんどが、自然科学の論理が絶対のものではなく、あくまで相対的な物の見方でしかない事を明言している。

現代物理学は、最終的局面において哲学的アプローチを必要とし、医学は常に修正主義的な治療に終始する。それはもうどうする事もできない事なのか。

我々は何故、老いを引きうけ、死を受け入れなければならないのか。老いを病いとし、死を最も重い病いとするなら、その治療は永久に不可能なのか。もしそれが不可能ならば、医学はやはり単なる改良主義に過ぎないのか。

答えろという方が無理なのかもしれない。問題の立てかたが誤っているのかもしれない。

しかし、自然科学が、その林の中に踏み込めば踏み込むほど曖昧さを増し、基本的な問いに対し無力になって行く事を僕達は知らなければならない。

どうも話が飛び過ぎたので音楽批評の方にもどす。

僕にとって音楽は、ひとつの重要な手がかりであり、神秘なのだ。言葉と論理が誇る明晰さを、音楽はその存在によってせせら笑っているように思えてならない。

何を象徴しているわけでも、何を意味しているわけでもない、音の高さと長さのつながり。それが人の情動を刺激し、悲しいとか、嬉しいとかいった気分を喚起する。その反応は普遍的とさえいえる。

一体何故なのか。音楽批評は、その第一歩ともいえる質問に対し何ら答えていないし、また答えようともしていない。

また常々、言葉にならないイラ立ちを覚えさせるものに、音楽の純化、あるいは深化という現象がある。これは僕が黒人音楽にのめり込むようになってから、特に強く感じるようになったイラ立ちだ。

例えばレゲエ。これは現在のポップ・ミュージックの中で最も優れた音楽である。あれを音楽というなら、ヘヴィー・メタルやアメリカン・ハードなど音楽ではない。というより未分化な、非常に幼稚な音楽でしかない。[illegible]、こうした判断は僕にとって確信というより、生きていくうえでの大前提ともいえるものだ。

音楽を、失なわれた純・を実現する為の長い道のりとするなら、レゲエは最も進んだ所を歩いているスタイルである。

音が洗練され、純化され、優れたものになっていくプロセスは、音楽の持つ唯一のイデオロギー深化のプロセスでもあるのだ。つまらない音楽は、あくまで劣った、イデオロギーとしてオソマツな音楽でしかなく、それは好みの問題などではないのだ。そこには絶対的基準が存在しているのだ。しかし、それを論理的に証明する事は不可能だ。ヘヴィーメタルとレゲエを比較し、その音楽的優劣を科学的に論証する事など、現在の僕達の持っている方法論では不毛な作業にしかなり得ないだろう。

だが、僕の中の何かが、はっきりと判断している。それは、もはや全く揺らぐ事のない確信なのだ。

音楽を、文学的論理で語るのでなく、音楽そのものの論理で語る、それができない限り音楽批評はその自立性を獲得する事ができない。

今あるのは、ごくわずかな心理学的アプローチのみである。まずさしあたっては、そこから始めるしかないのだろう。

太平洋までは出てきた、海の向こうはアメリカである。[illegible]いて行けば、いつかは着くのだ[illegible]そんな事が可能なのだ[illegible]し、そ[illegible]

CamScannerでスキャン

クラッシュ批判に答えて

(1982年4月号掲載)

文＝渋谷陽一

士官が2人居たとする。一人は中産階級出身の心優しきインテリで、もう一人は農村出身のたたきあげである。

貴方がこれから前戦に出かける兵士であったとするなら、自分の上官としてどちらを選ぶか。まさに自らの命を賭けた選択である。

実際の戦争体験者である詩人が言っているのだが、それは絶対に農村出身のたたきあげを選ぶべきなのだそうだ。

戦闘の最もヘヴィーな局面における作戦実行能力に大きな差があるかららしい。

例えば、敵の戦線を突破する場合、どう少なく見積っても味方の半分は死んでしまうという予測が立つ。士官はそこで自分の部隊から死ぬべき兵士を選び、それを基本とする作戦を立てなければならない。士官としては最も困難で苦痛を伴う作業だろう。

そうした時、農村出身のたたきあげの士官は、それなりに苦しみながらも捨て駒ともいえる兵士を選び、戦線を突破していく。

一方、心優しきインテリ士官は悩み抜き、どうしても自らの手によって死んでいってしまう兵士を選ぶ事ができない。そして自らの死を通して戦線に突っ込み死んでしまう。当然の事、指揮官を失なった部隊は全滅し、本来生き残れるはずだった兵士をも殺してしまうことになる。

どちらが優秀な指揮官であるかは説明する必要もないだろう。実際の戦争体験から得た教訓らしい。

ジョー・ストラマーは、まさに自ら先頭に立ち、誰よりも早く弾に当って死んで行く指揮官のタイプだ。心優しき中産階級出身のインテリを全身で表現している。しかし、だからなんだというのだ。彼は僕の上官ではないし、ここも戦場ではない。

イギリスのプレスが行なうクラッシュ批判の基本トーン、それはクラッシュの馬鹿正直さを笑ったものが多い。彼等のストレートな正義感、それを支える中産階級的楽観主義、そんなものが攻撃の的になっている。

確かに政治革命時において良心的インテリと呼ばれる連中ほど役に立たないものはないらしい。馬鹿正直であればあるほどパロディーの対象となり易い。それはそれでいい。ただそれはクラッシュに対する何ら本質的な批判になり得ない。彼等はそうした批判に対し十分に自覚的であり、彼等の歌はもはやそうした水準にとどまってはいない。

戦いに敗れても僕らはワルツを踊り続けるという“レベル・ワルツ”は、多少情緒的であるにしろ、初期の突撃主義を確実に対象化したものになっている。

また彼等の政治的メッセージを批判するものも多い。音楽と政治は無縁であり音楽には政治的有効性はない、という聞き飽きたフレーズだ。そんな事は百も承知だし、だからこそクラッシュは政治を素材にするのだ。

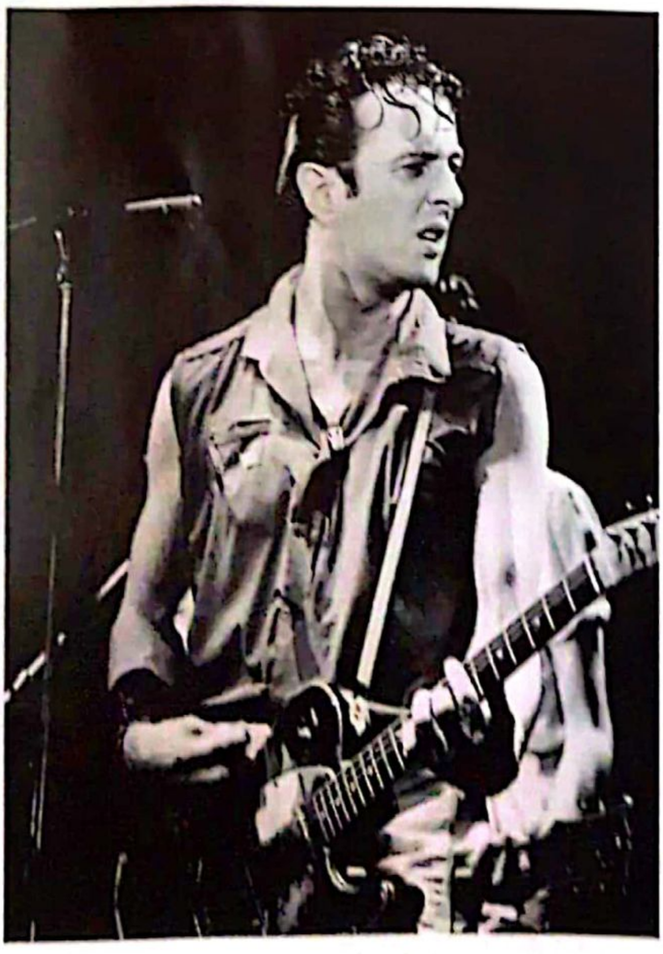
逆に僕などラヴ・ソングに肯定的な連中に聞きたい。歌には恋愛的有効性があるというのか。失恋の歌を百回歌えば以後失恋しなくてすむのか。クラッシュの政治主義に対する批判はせいぜいがその水準でしかない。

政治がテーマであれば、それをすぐに現実的な有効性へと結びつけ、それを批判の対象とする連中こそ政治の妄想にとりつかれているのだ。

メンバー自身が語っているように、クラッシュは政治的メッセージをそのまま現実的な政治と結びつけようとはしていない。それを歌の第一義の目的とするなら、ジョー・ストラマーが言うように実際の政治運動に参加した方がましである。今月号のインタビューでミック・ジョーンズが語っ

CamScannerでスキャン

ているように、彼等の姿勢はむしろ政治的観察者のそれだ。
　彼等の関心が不可避的に政治に向っているのなら、それをミュージシャンとして歌のテーマとしない方が欺瞞である。テーマが恋愛であろうが政治であろうが問題はそのテーマが作品としてどれだけの水準で結実し普遍化されているかである。その原則を誤らない限り、クラッシュに対する評価を、政治的云々という事によって誤ることはない。
　彼等の政治をテーマとしている、あるいは素材としていると思われる曲のほとんどは、政治的プロパガンダやアジテーションとはほど遠い。むしろそうした事に対しては気弱げであり、ひかえ目といっていい。特に"サンダニスタ"などは政治の無効性、敗北感が主調音となっている。そこには政治的楽観主義など皆無といっていい。
　そして、彼等の詞は政治的というには余りにも詩的であり過ぎる。
　クラッシュの歌には独特の情緒性というか、人を変に高揚させる要素がある。
　僕が日頃、ロック根性主義と呼んで批判している一種の気分主義的なものだ。何だか知らないが、とにかく掛け声ばかり「やるしかない」「どこまでも行くんだ」とか勇ましい。だけど何をやるのか、何処へ行くのか全然はっきりしないという例のあれである。
　しかしクラッシュの情緒性は、そうした無知と無目的を隠ぺいする為の言い訳ではない。それはクラッシュの持つ本質的な危うさであり、僕がクラッシュを支持する最大の理由である僕自身の危うさを象徴するものなのだ。
　つまりクラッシュが自らの攻撃性と前衛性を支えるパトスとして、その情緒的な高揚感は存在しているのである。これを批判するのは非常に簡単な事だ。まさに中産階級出身のインテリ的脆弱さを指摘すればすむ事だからだ。
　しかしなめてもらっては困る。中産階級出身のインテリの脆弱さと言ってもそう甘いものではない。批判する以上はそれなりの覚悟をしてもらいたい。人は何を仕事の支えとするのかは知らない。冷静な歴史認識と科学的な根拠によって自らの仕事を決定し、それを自らに義務づけて生きていく立派な人もいるだろう。
　しかし僕の10年を支えて来たのは非常に観念的な怒りだ。おぼっちゃんの道楽につき合ってはいられないと言って離れていった連中の中には、非常にヘヴィーな労働環境に居る人間もいた。ロック・ジャーナリズムを変えるなんて青臭い事を言っても続かないぜ、と現実的な忠告をしてくれた農村出身のたたきあげもいた。彼は今、見事に業界的な人間とし成熟している。
　あえて僕は、自分自身の中産階級的脆弱さを思うさま否定しようとは思わない。だからなんだというのだ、と言い切ってしまいたい。
　確かに僕の中にあるのは観念的な怒りと、それを必死で増幅させようとする無茶な冒険主義である。しかし、それで走るよりしかたがないではないか。それを危うさと言うのなら、それはそれとして引き受けてもいい。クラッシュがそうしているように。ただ批判する以上は、そちらのお手並も是非、拝見させてもらいたいものである。



CamScannerでスキャン

隔月刊の真にロック的なロック専門誌

ロッキング・オン

1972年8月号

我々は現在のロック・ジャーナリズムに対して一切の希望を持たないし、妥協的な歩み寄りも持たない。ただあるのは冷たくさめた現状だけである。次の数ページのオフセット印刷のこの小冊誌が、そのさめた現状のささやかな証言であり、一つの我々が投げうるものつぶてである。

掲載されている原稿は全て基本的には投稿という性格を持つものである。そして読者すなわち参加者という性格を持つ雑誌である。

文章の長短、内容、そして技術は一切問わない。ただの感想文でない、自分を語りそしてロックを語った文章であれば経済的条件が許すかぎりのせていきます。

また会員的、技術的、労働参加的、販売的協力を強く希望します。

まず定期購読と、投稿を。

最後に創刊号にかかわらず広告という形で協力していただいたロック喫茶各店に御礼いたします。

1

CamScannerでスキャン

レディオヘッド、お前はロックだ

(2000年12月号掲載)

文＝渋谷陽一

アルバム『ザ・ベンズ』からのシングル「ジャスト」のビデオ・クリップはとても象徴的だ。スーツ姿の中年男がオフィス街の道路に突然横たわってしまう。通りがかりの若者がそれに気付かずつまずき、一体どうしたんだと問いただす。男は理由は言わず、ほっといてくれと答えるだけである。そのうち人だかりが出来、警官までやって来てしまう。警官に質問されても男は倒れている理由は言わず、ほっておいてくれと主張するだけ。そのうち周りが不安になり、頼むから何で倒れているのか教えてくれと口々に言い出す。すると男は「本当に言っていいんだな」と答える。そして「君たちが言ってくれと頼んだんだからな」と前置きして、倒れている理由を言う。それが何であるかは画面では明らかにされない。ビデオは、その中年男を囲んでいた群衆が全て道に倒れてしまっている映像で終わる。そうしたストーリーを背景に、お前は自分でやってるんだぜ、最悪なのはそこんところだ、お前は自分の首を絞めてるんだ、ほかでもない自分の手で・という歌詞が歌われる。

これを観た時、何とヨーロッパ的、何とロック的、何とレディオヘッド的なビデオなんだろう、と思った。つまり、ひとつの言葉が世界を凍らせてしまう、という世界観だ。世界は言葉と意味に支配される、当然それを否定しようとしているのだが、その否定する行為が、限りなく批評的で、意味的になってしまうという限りなく、自己矛盾、それがロックだし、レディオヘッドなのだ。多くのロック・バンドがそうした構造そのものを忘れてしまい、ましてその構造と対決しようという姿勢を失ってしまっている中、レディオヘッドはその最も重いテーマと向き合い、しかも確実な成果をあげている、『キッドA』という形で。

トム・ヨークは「ロックなんか退屈だ、ゴミ音楽だ」と言う。トム・ヨークに限らず最近は、いろいろなミュージシャンがそうした発言をする。僕も正直言えば、かなり前からそうした事を言って来た。そうした発言で一番有名なのはPIL時代のジョン・ライドンによる「ロックは死んだ」宣言だ。あれから20年、同じような事が言われ続けているのはロックが死んでないからだし、今のところ死ぬ兆候もない。そして言うまでもない事だがそうした発言こそ何よりもロック的なのである。その証拠に、そうした事を言う人間が一番ロックにこだわり、ロックに執着している。本当にロックなど、どうでもいいと思っている人間は、ロックが死のうが、退屈であろうが、まさにどうでもいいのである。人々は「ロックは死んだ」「ロックは退屈だ」と発言する事によって、まさにロック的な気分と高揚感を感じようとしているのだ。そうした言葉が意味を持つのは、ロックは死んでいない、ロックは退屈でない、ロックはゴミではないという前提があるからなのだし。『キッドA』は素晴らしいロック・アルバムである。これほど正しくロック的である作品は最近なかった。ナイン・インチの『ザ・フラジャイル』も相当に僕を興奮させたが、このアルバムは2000年という時代性をロック的文法の中に見事に刻印させただけでなく、その2001年以降の可能性まで見せてくれたという一点において画期的であった。事前の情報ではロック的文法や方法論とオサラバした、とんでもない音という話であったので、期待半分、不安半分で聴いたのだが、予想を超えるクオリティーと、誠実なロックぶりに感動してしまった。

確かに表面的衣装としてアンビエントなエレクトロニック・ミュージックの影響は強く出ているし、音作りの方法論は大きく変わっている。それは当り前で、いろいろなところで僕も書いたり言ったりしているように、今時当り前なギター・ロックをのどかに信じてやっている方が呑気すぎるのである。今のロックのグルーヴはコンピューターの中で作られるのである。無論、アナログなギターのカッティングの中にも普遍なロックのグルーヴは存在するのだが、ある意味で、それを作り出せるのは特権的な行為になりつつある。むしろコンピューターの中におけるロック・グルーヴ製造の方が、本来のロックの民主主義に近くなって来ているのだ。アルバムのオープニング・ナンバー・エヴリシング・イン・イッツ・ライト・プレイス、その最初のキーボードの[illegible]

ドA」がとんでもないものである事が感じられる。いまだにこのオープニングを聴くと戦慄に似た快感を覚える。まさにロック的カタルシス。最近、本当に感じられる事が少なくなったロック的快感がそこにはある。エレクトロニック・ミュージックの衣装は着ているものの、この曲にはそうしたものの持ついい意味での機能主義的な快感、無責任な空虚さ、ニヒルなスピード感はない。伝わって来るのは、世界としっかり向き合おうとする誠実さ、その現実から逃げまいとする緊張感、でもそうした事を続ける事の困難さを自覚した苦くて美しいメロディー、まさにロックがこの何十年と作り出して来たものの世界だ。全てがあるべきところに存在する、というメッセージも、まるで祈りのように歌われる。だから僕らはこのアルバムを聴き流すのではなくスピーカーと向き合って聴いてしまう。それはまるで昔ロックを聴いていたみたいに聴いてしまうのだ。

ph by PAUL NATKIN/WIREIMAGE/GETTY IMAGES

今、僕がしている分析は、トム・ヨーク自身がインタヴューで、頼むから止めてくれよと言っているものだ。つまり過去の自分の作品の文脈の中で位置付けないでくれ、『OKコンピューター』的エモーションとは無縁のものと考えてくれ、ロック的価値観で批評しないでくれ、という事全てをやってしまっているわけだ。これだけの作品を完成させたのだから彼の主張は当然だと思うが、アーティストの言う事だけ聞いていたのでは僕の商売は成りたたないので、もう少し彼が嫌がる方向で論を進めたい。彼が、それだけは絶対に言わないでくれと言った、レディオヘッドはプログレである、という方向である。

最初に書いた「ジャスト」に限らずレディオヘッド(何とプログレなグループ名!)のビデオは思わせぶりなストーリーを持ったものが多い。ビデオに込められた物語性、意味性が非常に強く、そこからは彼らの批評的姿勢が強烈に感じとれる。社会と向き合い、自分を見つめ、情緒や単純な破壊衝動へと逃げずに世界を読み解こうとする意志、それが明確である。言うまでもなく、これは良質なプログレッシヴ・ロック(何か20年ぶりぐらいに書いたような気がするな)の基本的な姿勢である。ピンク・フロイド、あるいはキング・クリムゾンのようにその基本的姿勢を貫いたバンドは、世界は読み解けないという壁の前で玉砕し、その自覚さえない多くのプログレ・バンドは様式化されたパッケージ商品としてのサヴァイヴァルを図った。ただ過去の乗り越えられた様式として簡単に位置付けられるものではない。何故ならプログレというスタイルは、常に黒人音楽からの盗用によって音楽スタイルの活性化を実現して来たロックが、非常に白人的な方法論によって作りあげたスタイルだからだ。それはプログレがヨーロッパ的な理性や批評性によって世界を理解しようとする意志を持っていた事と無縁ではない。

レディオヘッドはいろいろなインタヴューで冗談めかした形ではあるがプログレからの影響を語っている。その真偽はともかくとして、彼らが理性や知性によって世界を読み解こうとする強い意志と、それだけでは世界は理解できないというもどかしさ、その両方を持ち、切り裂かれているバンドである事は間違いない。今回の『キッド A』はまさにそうした彼らの必然から生み出された傑作である。レディオヘッドに限らず多くの優れたロック・バンドはギター・ロックの持つ限界と停滞を感じとっていた。U2はだからテクノを大胆に導入して「ポップ・ミュージック」を作りあげた。ただそれは正しいイラ立ちではあったが、結局外部の方法論によってロックを活性化するという従来型の改革でしかなかった。本来ならば、その停滞をロックそのものの文脈の中から生み出される方法論によってロック自身の変革が行なえれば理想的である。その奇跡が『キッド A』では実現したのだ。何度も書いているが、この作品は実にロック的な作品である。そしてトム・ヨークの大反論が予想されるが、あえて言ってしまうと実にプログレな作品である。ラスト・ナンバーはパロディーのようであるが実は本当にセンチメンタルなナンバーだ。今まで聴いた事がない音が鳴っているが、それはまぎれもなくロックの音だ。世界と向き合い、その変革を信じ、決して絶望する事なく、しかしどこまでもセンチメンタルな、これはロックそのものである。トム・ヨークはインタヴューで、さかんに意味性を否定し、テクノでデジタルな世界観を主張するが、言うまでもなくその言説そのものが限りなく意味的で批評的なのである。「ロックは死んだ」という言葉が一番ロック的であるのと同じだ。

『キッド A』は傑作である。ただそれは観念的な言葉や、情緒的な感想文では見えて来ない画期性を持った傑作である。こうした作品に対してはちゃんとロック的な文脈での批評的アプローチをしなければ失礼というものだろう。

しかし、ロックはまだ前に行けそうである。

ジミー・ペイジ 2万字インタビュー
レッド・ツェッペリンは未だ、生き続けている

初めて語られた生い立ちからの日々。
伝説化されたツェッペリンストーリーの内側も全て語り尽くす
(1991年2月号掲載)

インタビュー＝渋谷陽一

少年時代、ダリの超現実的な表現にひかれていた

●いきなりですが、どういう少年だったんでしょうか。

「え？」

●だから、どういう感じの少年だったんでしょうか。

「そこまで遡るのかぁ」

●(笑)ビッグ・バンから始めるんです。

「うーん。まぁ、一人の時が多い子供だったよね。それで、学校では……わりと真面目だったよ。そのうちギターも弾くようになって。まぁそんなところだよ」

●例えば、わりと面白い子供だったか、芸術方面に関心を持ってたとか、スポーツ好きだったか、そういう意味ではどういう感じでした？

「そうだなぁ、スポーツ好きだとは決して言えなかったな。芸術っていうか、芸術方面に関心はあったよね」

●いつ頃から、そういう傾向が顕著になったと思います？

「どうだろう……まぁ、そういうのが自分の資質だったんだとは思うけどな」

●よく本を読む少年だったとか、映画をよく観た少年だったとか。

「本はよく読んだね、そう、あとよく絵を描いてたっけな。それが高じて普通科の大学には行かないで美大にも行ったわけだし。イギリスじゃ大学検定があって、それもまぁまぁ悪くない成績は取れたんだけど、やめたっていうか、大学をどうするかという時期に近付くにつれて、勉強はしながらも、僕はもうバンドを組んで実際にギグをこなしてもいたからね。それで学校を出ると僕はまっすぐ、ヴァンの後ろに乗ってツアーっていう生活に突入しちゃったんだ。そういうわけなんだけど、でも、僕も僕で病気がちだったからね。それでしょうがなくて勉学とは別の、美術の方の資格を活かして、それで美大に進んだんだよ。でも、ギターは相変わらず続けてたと。それで、バンドを組みながらマーキーでショーとショーの間の繋ぎの演奏を続けてたんだね」

●少年時代に一番、強く影響を受けたものって何かあります？

「音楽的に？」

●いや、何でもいいんですけれども。

「サルヴァドール・ダリかな。うん」

●ダリにうつつを抜かしたのはいつくらいだったのか憶えています？

「いや……そうだなぁ、十才くらいだったのかな。とにかく、まず彼の作品が気に入って、それからダリに関する本もよく読むようになって、それで随分と入れ込んだんだよね」

●どういうところが気に入ったんですか。

「彼の作品そのものだよ。それとあのユーモア・センスだよね」

●超現実主義が好きだったんですかね。

「うん、確かにあの時、僕を捕えたのは飽くまでも、あのシュールリアリスティ

ックな側面だったと思うよね。といっても勿論、誰でも知っているような、有名な作品だったけど。でも、それがすごく僕の想像力に訴えかけてきたんだよ」

●それがやっぱり、あなたの音楽の中にも一脈となって流れ込んできていると思うんですが。

「うん、それはかなり言えてるね。確かにそういうことだと思うな」

●例えば、それがまた、アレイスター・クロウリーとか、黒魔術への興味に繋っていくとも思うんですけれども。

「どうしてそこにその話が急に持ち上がってきてしまうのかが、ちょっと僕にはわからないな。そういう風に自分と黒魔術との関係を取沙汰されたなら、はっきり言って僕はそれをたちどころに否定したいってもんだ。……確かに、僕が書物、それも東洋と西洋の伝統的な神秘主義について扱った本や比較宗教学の本などをかなり時間をかけて読み込んできたことは事実だよ。それと天文学とかね。そういうものを読んで、自分なりに研究をしてみたわけなんだけど、即ち黒魔術ということにはならないはずだと思うんだけどね。でも、不幸にして評論家やジャーナリストの一部には僕が黒魔術師だと信じて疑わない連中もいるんだよね」

●僕は何もあなたを黒魔術師だと決め込んだりしているわけじゃないですよ。

「うん、僕もそれはわかってるつもりなんだけど、でもそれが今じゃ通説になっ

てしまっているくらいだから、僕としても一言断わらざるを得ないんだ」

●あなたは、そうした美術への興味から音楽へと向かい、ブルースのセッションなどを経験しますよね。ブルースに強く影響を受けたイギリスのギタリストと言えば、エリック・クラプトン、ジェフ・ベック、そしてジミー・ペイジという形でこの三人の名前がよく挙がるのですが、僕なんかが聴いていると、あなたのブルースに対するスタンスだけは、やっぱりちょっと違うように思うんですよ。例えばあなたの残したヤードバーズ唯一のスタジオ盤『リトル・ゲームス』の中で〝ドリンキング・マディ・ウォーター〟というナンバーをやっていて、それは元々〝ローリング・アンド・タンブリング〟だったわけですが——

「そうそう、〝ドリンキング・マディ・ウォーター〟は確かに〝ローリング・アンド・タンブリング〟だったわけだけど、でも、それと同時にあれはハウリン・ウルフの〝ミート・イン・ザ・ボトム〟でもあったんだ。それでいて、また他の作品でもあったという」

●あの曲こそ、他のミュージシャンのブルースへのアプローチと一線を画したものだったんじゃないですか。

「そう、あの曲は多分にそういうことなんだよね」

●え、振り返ってみてもそう思う?

合いを持っていた。あれと同時に自分の作品も書いたりレコーディングしたりしてたわけだからね。それにレッド・ツェッペリンにしても、ブルースへのアプローチは、伝統的なものによっかかるというのとは違ったものだったんだ。それは既にあるものを全く違った次元に持っていくということだったんだね」

●つまり、エリック・クラプトンとかジェフ・ベックはブルースを絶対なものとして崇め奉っていたわけですが、それに対してあなたのブルースとの接し方はもっと柔軟な発想に立っていたわけですね。

「っていうか、そもそもエリックなんかは、特にあいつが初めて有名になった、ジョン・メイオールと一緒にやっていた時代には、ちょうどあらゆるブルース・プレイヤーの演奏を自分の中で消化している段階だったんだよね。フレディ・キングとか、B.B.キングとかさ。そういったミュージシャンのフレージングを実際に演奏したりもして、エリックは全部、自分なりに繋げていってたわけだ。それに対して僕はブルースを演奏するにしても、自分だけのフレージングやアプローチを編み出したいと常に考えてたんだ。僕のリフと同じようにね。そうやっていつも僕は自分だけのものを探し続けていたんだ」

僕はキンクスでもフーでも ギターを弾いている

●それでは、スタジオ・ミュージシャン時代の伝説を一つ確認したいと思います。あなたはキンクスのセッションにもよく参加していて、聞くところによると、〝ユー・リアリー・ガット・ミー〟のギターもあなたのものだということなんですが真偽のほどはどうなんですか。

「まぁ、確かに僕はキンクスのレコードでも結構、弾いているよ。かなりの作品に参加しているんだ。それは、セッション・ドラマーと同様にね」

●じゃあ、〝ユー・リアリー・ガット・ミー〟についてはどうなんです?

「だから、僕はキンクスでも弾いていると、今そう答えたはずだけど(笑)」

●(笑)それじゃあ——

「大体、キンクスのことを訊くのがどうしてそんなに大切なことなのかな?」

●僕が単なるミーハーだからです。つまり、ジミー・ペイジさんのすごいファンだから、僕としては、自分の好きな曲は全部ジミー・ペイジがやっていると思うと、特にあの曲を他の誰でもない、あなたが弾いていると思うと、すごく幸せな気分になるんです。

「だから(笑)、僕はキンクスのレコードで弾いているってことなんだってばぁ(笑)。……つまり、レイ・デイヴィスがね、キンクスのレコードで僕が弾いていることなんて絶対にないと言い張ってるっていう事情があるんだよ。でも、これは事実なんだ。レイ・デイヴィスがどれだけ言い張ろうと、僕はあそこにいたんだ。そしてこの事実と裏表のような事実もあって、例えばザ・フーの〝アイ・キャント・エクスプレイン〟にだって、僕はあそこにいたんだ。ただ、僕はさほど重要な役割を担ったわけじゃなかったんだけどね。僕がリフを弾いて、タウンジェントがリードを弾いたという、そういうこと。要はその時、タウンジェントはすごく気をよくしてくれたっていうことでね。僕が一緒に演奏したのをすごく喜んでくれたんだ。僕の演奏そのものに対してちゃんと敬意を示してくれたってもんさ」

●さて続いてヤードバーズ時代に入りますが、そもそもヤードバーズに参加しろとアプローチをされた時にあなたは最初は拒否したそうですね。

「僕が声をかけられたのは、あのソニー・ボーイ・ウィリアムソンとのセッションの直後のことだったんだよね。ジョージ・マルゴワスキーがマネージャーをやってて、そいつが僕の所に来てはエリックがやっかいなお荷物になっているとこぼすんだよ。あれも嫌だ、これも嫌だと文句ばっかり言っているから、僕にその後釜をやる気はないだろうかと訊いてきたんだね。で、僕としてはそんなのとは関わり合いたくなかった。つまり、それじゃあ何だかエリックへの背信行為をしているように感じたからさ」

●ああ、なるほどね。あなたが糸を引い

てクラプトンをバンドから追放しちゃうみたいな、そういう形になりそうだったから嫌だったと。
「そう。そんなエリックを裏切るような役割を引き受けるなんて真平御免だった。ま、エリックにしてみれば、問題はあまりコマーシャルな路線に走りたくないということだったんだよね。あれは純粋にそういうことだった。そうしたらやがてエリックが実際にやめちゃったと。それでまたアプローチがかかったんだよね。さぁエリックもやめたことだし、もう良心の呵責もなしに参加できるからどうだってさ(笑)。でも何だかそれでもやっぱり、気が乗らなかったから、うってつけの奴を知っているし、そいつなら完璧だと思うって話してね。承知の通り、それがジェフ・ベックだったと。ま、そういうわけなんだよ」
●ところで、ヤードバーズ時代のライヴ・アルバムで既にツェッペリンの持ち歌もやっていますね。で、同じ曲をやるにしてもヤードバーズとツェッペリンとではあまりにも違うと僕は思うわけですよ。その最大の原因はやっぱり、キース・レルフという非常に歌の下手なヴォーカリストがいたせいだと感じるのですが——
「いやいやいや、キースの——」
●僕の個人的な見方かもしれませんが。
「いや、違う。キースのヴォーカルのせいじゃないんだ。それとは全く関係のないことさ。つまり、どういうことかというと、ヤードバーズとは、ギタリストにとってこれ以上になく好都合な場だったということなんだ。あの頃から僕は後々になってツェッペリンまで持ち込んだような作品もやってたわけだけど、当時はそういう曲をバンドでフリー・フォームと呼んでてね、そこではインプロヴィゼイションをやたらに試みていたんだ。ところが僕がバンドの唯一人のギタリストとなった時に、そういうフリー・フォームの曲を演奏して色々と試みをするということもまた、僕だけに委ねられることになってさ、それでその時、僕はかなりの量の、自分だけの曲想やリフを思いついたんだね。まぁ、そういうわけでね。とにかく、レッド・ツェッペリンに顔を揃えていたのはもう断然、画期的なまでに創意工夫に富んだプレイヤーばっかりだったんだ。で、それはヤードバーズと比較してどうのこうのっていうレベルの問題じゃなかった」

レッド・ツェッペリンの全てはファースト・アルバムの中にある

●ただ、ヤードバーズの頃に既にあなたは〝デイズド・アンド・コンフューズド〟をやっているわけですよね。つまり、その当時から既にあなたの頭の中にはツェッペリンの音のコンセプトができあがっていたとは言えるんじゃないですか。
「うん、だからさっきも言ったように、僕は既に、純粋に僕だけで生み出した曲想やリフをいくつも暖めていたわけでさ。だから、当然、僕にはレッド・ツェッペリンをどういう方向に持っていくべきか、それはちゃんと見えていたんだ。でも、それは飽くまでもレッド・ツェッペリンの一部分でしかなかった。それよりも重要なことで、レッド・ツェッペリンを他のどのバンドからも分け隔てていたことは、つまり、アコースティックを使ったということ、そしてその使い方だったんだよ。例えば、ロバート・プラントに出会う以前に既にもう〝ベイブ・アイム・ゴナ・リーヴ・ユー〟のアレンジなんかは僕の頭の中でとっくに、ちゃんとできあがっていたんだ。あの曲をああいうスタイルでやるってことは誰にも考え付かなかった、全く画期的なことだったんだ。あれを僕が初めて聴いたのはジョーン・バエズのアルバムで、そっちの方を聴いてもらっても、きっと同じ曲だとはわからない筈さ。単なるトラディショナルな曲に思えたものだったけど、そこに光と影を、それとドラマを、つまりエレクトリックな音がドラムと共に駆け込んでくるようなさ、そんなことを考えつく奴なんて一人もいなかったんだ。だから、そういう風にアコースティックを導入したこと、それと、トラディショナルな民俗音楽も重要な要素だった。〝ブラック・マウンテン・サイド〟なんかも実はアイリッシュのメロディだし、曲そのものもトラディショナルなものだったわけでさ。そういうのをタブラ・ドラムを使ってやるっていうのもまた変わっていたんだけどね。だから、そういう作品の中にいくつものサイクルや円環を意識的に作り出して、ブルースからロックまでといくつもの側面を削り出していくってことが大切だった。それと実験的な側面、例えば〝デイズド・アンド・コンフューズド〟みたいにギターを弓で弾くとかさ。で、僕はあのバンドにはそうあってほしかったんだ」
●じゃ、レッド・ツェッペリンにおけるイノヴェーションというのは既に——
「っていうか、はっきり言ってファーストに全てがあるんだ。全てがね。全部、そこにあるわけで、僕としてはそれを、どう育んでいくかだったんだ」
●ただ、あなたがファーストにおけるアコースティックの導入が大胆で画期的なものだったと考えているとしても、世間一般的にはサードこそがツェッペリンのアコースティック・アルバムだと考えていると思うのですが。
「まぁつまりはそういうアコースティックな側面がサードの段階で初めて確固としたアイデンティティーを持ち始めたということなんだ。結局のところ、それも、やっぱり単純に、その時々での物事の成り行きだったわけでさ。つまり、レッド・ツェッペリンは大成功しただけに最初からまる二年間、ツアーしかしていなかったわけなんだ。そしてその後、初めて僕

CamScannerでスキャン

達は休暇ってものを取ったんだよ。それでも、三週間くらいか一ヶ月くらいでもう次の仕事に取りかかっていたんだけど、そう、あれは確か三週間の休暇だった。僕はロバートとウェールズの田舎の、寂しいコッテージにまで出かけてね。あまりにも人里離れてて電気さえなかったんだ。とにかく、セカンドは基本的にツアーをしながらレコーディングしていったものだったから、当然、エネルギーが充満してたわけで。それは言わばロックンロール・ツアーのなせる技っていう、そういうもんだった。でも、その次はツアーも終って田舎にまで来て、アク抜きも行った状態だったんだね。で、そういう事情があのアルバムで書かれた作品に反映されているんだよ」

最初、ボーナムはバンド加入をすごくためらっていた

●レッド・ツェッペリンを組もうという時、あなたとジョン・ポール・ジョーンズの二人のメンバーはまあそれまで付き合いがあったわけですよね。でも、例えば、それまで縁のなかったロバート・プラントとジョン・ボーナムとあの時出会わずに別のヴォーカリストとドラマーを入れてたとしても、ツェッペリン構想は既に頭の中に出来上がってたわけですから、やっぱり非常にツェッペリンに近いバンドを自分は作っていたという気はしますか。それとも全く違ったものになっていたでしょうかね。

「まあ、あそこまでいいバンドにはなってなかっただろうね。それは確かだよ」

……あの時の成り行きっていうのはさ、僕がまずミュージシャンを探し始めたんだ。で、最初に会おうとしたのが、テリー・リードだったんだ。最初はね、テリーと組もうかと考えていたんだよね。すごくこぶしの強い、スティーヴ・マリオット的なシンガーが欲しかったからさ。それで電話をかけてみると妙なことに、僕がヤードバーズとおさらばしたはずのミッキー・モストと契約を交わしたばかりだと言ってきた。でも、その時にテリーからロバートを紹介されたんだ。そこでロバートに会いに行ってみると、師範学校で行われていたショーで歌っててね。その後で僕の所に連れてきて、自分がどういうことを考えているのか事細かに説明したんだ。ロバートだってそれまでバンドをかなり経験してきたわけだから。

……まあ、それでもまだ芽は出ていなかったけれどもね。まあ、とにかくロバートは、幸いにして僕のこの構想を、さらに押し広げていくだけのヴィジョンとイマジネーションも兼ね備えていたんだ。その時点で、ジョン・ポール・ジョーンズが、僕の所へ電話をかけてきた。その時はまだドラマーが決まってなくてさ。勿論、僕の頭の中じゃどういうドラマーが欲しいかっていう、つまりパワーヒッターの、キース・ムーン・タイプでも、と機転が利くような、そういうドラマーが欲しいというはっきりしたイメージはできあがっていたんだよ。すると、そのジョンの電話の用件はドラマーのことで、「ジョン・ボーナムって奴を観に行かないか。どうも君が話していた通りのドラマーのような気がしてならないんだ」って言われてね。それで観に行った瞬間にこれで決まったという感じだったよね。その時はティム・ローズってのと演奏してて、ティム・ローズってのはジミ・ヘンドリックスの〝ヘイ・ジョー″のカヴァーで当たったので有名なんだけど、とにかく、その時ジョンはイギリス・ツアーに出てて、その他にもバンドをやってたんだけど。とにかく、それで誘ったらジョンはバンドに入るのをすごくためらってたんだよ。かなり躊躇して[illegible]かった。どうしてなのか、何をためらってたのかはわからないんだ。まあ、その辺は君の想像に任せるしかないけど」

……一体、どうしてあの時点で、しかもあそこまで躊躇したものなのか。ロバートだってバンドをやってた[illegible]ったのにね。それでやっと説き伏せて、リハーサルを一回だけやってみたら、[illegible]く進んだんだよ。やっぱりそれは運命、宿命的なものだったんだと思うな」

……そして、その時やったんだ。一回のリハーサル。[illegible]

たけれども、その時、僕達はピンときたんだというのがわかったんだよ」

●スタジオに初めて入った時はジョン・ボーナムもロバート・プラントもレコーディングの経験がまだなかったと思いますけれども、それでもある程度仕事があなたの肩にかかってきたということはありませんか。

「ていうか、幸いだったのは、ジョン・ポール・ジョーンズがセッション・マンとしてかなりの仕事を積んでいたってことだ。[illegible]

しか感じられなかったという経験を何度もしてたからね。だから、作業をどういう風に進めて、どういう風に録音すべきなのかってことはわかり過ぎるほどにわかっていたんだ」

●ただ、ファーストの段階だとまだあなたが唯一人の、経験を積んだソングライターだったわけですから、曲作りもほとんどはあなたがやらざるをえなかったんじゃないですか。

「まあ、確かに僕はそれまでかなり作品を書いてきたわけだけど……僕としてはロバートも曲を書くように勧めていたんだ。そう、だからファーストでは確かに僕がかなりの歌詞も書いたわけだ。でも、僕はロバートに書くように促したかった。それというのも、そして今もそう思うけど、もしシンガーが自分で書いた歌詞を作品に持ち込んだなら、声色一つをとっても較べ物にならないほど、説得力が強くなるからなんだ……ただ、忘れてほしくないのは、この時点じゃ僕達もまだその場凌ぎ的な状態でもあったわけでね。だから音楽的なアレンジについてはいつも僕が指示を出していたし、皆が弾くべき、あるいは歌うべき音符も僕の方から提案したりもしていた。とにかく、まずグループとなることが肝心なことであって、しかもうまくいけばこれが凄まじいグループとなることもわかっていたわけだからね。結果的に言えば、そのきっかけとなるような評価[illegible]だったんだ。でも、少しずつ、ここに一節、あっちにも一節という風に僕はロバートが歌詞を書くようにも促していたわけなんだ。そして、それと同時に僕のアイディア、つまり、僕の書いた歌詞もそれと織り交ぜられていったわけだ……だけど、確かに初期は僕がかなり、いろんなものを提供してはいたよ。ただ、ここで一つ断わっておきたいのは、例えば、ロバートはファーストに全くクレジットされていないけど、あれはロバートのそれまでの作曲契約との絡みがあったからなんだ。だから、ファーストだけからはロバートの名前は削られてしまっていたんだよ」

●じゃあ、ちょっと変な言い方になってしまいますが、長いレッド・ツェッペリンの歴史の中で、あのファーストだけはジミー・ペイジのソロに近いものだったと言ってもいいんでしょうか。

「ははっ。それはどうかなぁ(笑)、ちょっとわからないなぁ(笑)」

●まぁ今、話してきたようなことを引っくるめればそういう風に言えないこともないんじゃないですか。

「まぁ、そうとも言えるのかもしれないなぁ。そうなのかな。ある意味じゃね。でも、やっぱり僕は、あれはグループとしての成果なんだと思うな」

●で、いきなり、ファーストで大成功をしたわけですが、あの時点での大成功は予想していましたか。

「いや、特に予想してはいなかったよ。ああいう形で成功するとはさすがに僕も思わなかった。っていうのは、ファーストを出して最初に僕達はまずスカンディナヴィアにまた戻ってみて、それからイギリスもクラブなんかを演奏して回っていたんだけど、最終的にはリアクションは凄まじいものになったのに、最初はさ、僕達がそもそも何をやろうとしているのかそれさえもわかってもらえないところがあったんだ。っていうのは、ああいうものは他にはなかったからなんだね。でも、アメリカに渡った頃には、アメリカじゃ特にヤードバーズで似たようなものを既にオーディエンスに提供していたせいで、皆がすごく僕のやってることを聴きたがってて、それで当然、皆ショーにも駆けつけてくれたんだね。それでも、最初はヴァニラ・ファッジのサポートをやってて、ギグの告知には名前さえ載せてもらえない状態だったんだ。それから、自分達だけでツアーするようになって、ハリウッドのウィスキー・ア・ゴー・ゴーとかに出演すると、もう信じられないようなリアクションだったんだよ。そしてその次のサンフランシスコまで行って機が熟したという。その一番の原因は多分、サンフランシスコじゃあれだけのバンドがあっていつもジャム・セッションが行われたりしてるもんだから、オーディエンスも僕達の演奏ともすぐ接点を持てたと思うんだよね。それにしても、突然、そこで雷が落ちたという感じだったな。リアクションにしても、もう、想像を絶していたよ。そしてバンドの評判もそこからアメリカ全土に波及して、皆が一体どういうものなのかと観にきたがるようになったんだ。そこから、本当に始まったんだよね」

4枚目は、気に入らなければ無視してみろという気持ちで無題にしたんだ

●ファーストからセカンドにかけてのレッド・ツェッペリンはロック史の中でも最大とも言えるような、成功を体現したわけですが、今振り返ってみて、あれは何だったと思いますか。あなたのキャリアの中ではあれは言わば、一つの夢のような一時期だったんでしょうか、それともあなたが抱えていたヴィジョンを立証するような出来事だったんでしょうか。

「うん、確かに一つの証にはなっていたよね。しかも、作品がそれだけ多くの人々に触れたということでもあったんだからさ。ただ、コンサートに足を運んできてくれる人々の数に関してはそれ以後もレッド・ツェッペリンが終りを告げるまで減少を見せることはなかったんだよね。その需給関係はスタジアムやら何やらの規模まで大きくなってしまって、いつもソールド・アウトという状態だったから、一つの事実として、あれは成長を留めることを知らないっていうものだったな」

●でも、そういう注目の的になっていたというのはどういう心境だったんですか。

「といっても、僕自身は基本的に作品に全力を注いで、作品を丹念に作り上げようとしてただけだったからね。だから、そうしたことは全てまた作曲に還元されていたと思うな」

●自分のことをポップの偶像であるとか、そういう風には考えませんでしたか。

「うん、それにそういうレッテルは評論家やメディアが無理矢理、僕の首の周りに下げたものだからね(笑)」

●それで、サードはアコースティック・アルバムになったわけですが、ファンからすごい反発がくるんじゃないかという不安はなかったんですか。

「いや。特になかったよ。っていうのは、やっぱり自分達こそが自分の作品に対する最良の評論家だと考えていたからね。例えば、曲を書いてそれが何かしらの形で過去にやってきた作品と似ているようなところがあったのなら、もうそれだけでボツにしてたわけで、全てそういう風にやってたし、飽くまでもクォリティーを追求していたんだよ。つまりは、僕達は自分達のやっていることを本当に信じていたんだよ。で、そこまで強い確信は他にはないし、それさえあれば何にも持ち堪えられるってものさ。で、実際に持ち堪えたわけなんだ」

●でも、現実的にはファースト、セカンドほどは売れなかったわけですよね。

「いや、でも、僕にはわからないんだ。正直言ってはっきりとしたセールスの数字を僕は知らないんだよ。どのアルバムに関しても」

●本当？　何だか先程の話振りではコンサートの動員数にしてもよくわかっているんだなって思ってたんですが……。

「っていうか、いつも沢山来てたよなぁっていう(笑)」

●(笑)サード・アルバムを出して初来日した時のコンサートには僕も行ったんですけれども、あのー、僕は客席で前から三番目に座ってて僕はあなたに手を振ったんです。で、その時、あなたが手を振り返してくれたというのが僕の青春の最大の思い出になってるんですよ(笑)。

「(笑)そうかぁ、じゃあ、あん時の僕の思い出も話すと、つまり、あの頃はショーのペースを調整するようになってて、途中でドラム・ソロが始まると皆で舞台袖に出て一杯飲んだり、用足しに行ったりしていたんだ。で、また多くの場合、アコースティック・セットをやって、その間に今度はジョン・ボーナムがちょっと消えるんだけど、確か大阪でだっけな、ジョンが帰ってこないんだよ(笑)。観客はしびれをきらしてジョン・ボーナム・コールが起こったほどだった(笑)」

●じゃあ、その晩のアコースティック・セッションは延びたわけなんだ?

「そうだね、そう言えばあの時は〝フレンズ〟までやったからな。あれをやったことはそれまでなかったんだ。まぁとにかく、アコースティック・セッションは当時、よくやってたことなんだよ」

●でも、あれはかなり大胆な試みだったとはハード・ロック・グループとしては思いませんでしたか。

「とはいえ、僕達は果たしてハード・ロック・バンドだったのかという問題もあるわけだからさ。勿論、ハード・ロックもやったけれども、さっきも言ったように、怒号のような音楽をやったかと思ったらその次は囁きのような音楽をやっていたんだからね。それは光と影のコントラストの一部でしかないんだ。大体、そういうことをやってたからこそ、三時間半も演奏をしても人々は退屈しなかったっていうもんだよ。それというのも僕達は音楽的にあらゆる領域をカヴァーしていったからなんだ」

●そして、ロック史に語り継がれている『Ⅳ』になりますけど、あの時、〝天国への階段〟であなた達は初めて歌詞を内ジャケットに印刷したわけですね。あれはやはり、あなた達なりにあの歌詞に重要性を感じていたからこそ、そうしたのだと思えるのですが。

「うん、それはあの歌詞が聴く者を引き込むもので、ロバート自身もあの歌詞から霊感を深く受けたという感じだったからね。とにかく、ロバートは音楽にこう、耳を傾けながら、少しずつ歌詞を思いつき始めて、……それで最初から最後まで通して見直して、音にもあわせて歌ってみようかなってところまで来た時にはもう八割方できあがってたんだよ。そのペースの速さを考えただけでも、感じるものがかなり強かったんだなってあらためて気が付いたもんだったよ」

●また、四枚目に関してもう一つ特徴的なのはあのジャケットそのものなんですけど。つまり、最初の三枚は意味性がないっていうか、普通のジャケットなのに対して、四枚目はある種の意味性や重要性が暗示されていると思うのですが、これは深読みのし過ぎでしょうか。

「いや、まさにそういうことだよ。まず、そもそもあのアルバムにはタイトルがないわけだよね。それは僕達が受けていたレヴューにもう、ただただうんざりしてしまった結果なんだ。特にレコード・レヴューにはね。はっきり言ってもう、その書き出しを見ただけでもこちらの我慢のならないようなものばっかりだったからなぁ。サード・アルバムとかさ。あのレコードを、ただただ見つかるはずもない〝ホール・ロッタ・ラヴ〟を探し続けながら聴いたというようなものばっかりだった。根本から的が外れているという。それで、こっちも『さぁレコードでござい、君達がどう思おうと何の関係もありません』という一つの意思表示として、無題のアルバムを出したわけでもあるんだ。そう、ジャケットは老人が薪刈りをしているという昔ながらの田舎の生活の一こまなんだよね。それが建物に掛かっていて、しかもその建物は壊されている。つ

CamScannerでスキャン

まり、古いものが失われつつあるわけで、その背後では高層建築が聳えているわけさ。手入れの行き届いた芝生とコンクリートという。そういうことだよ」

●そもそもあなた達は当時では、現実的に、ハード・ロックっていう風に思われていたというか、決めつけられていたわけですよね。そういう認識をここでちょっとあらためさせたいっていうようなことはなかったんですか。

「いや、そういうことじゃなかった。それにあの時期に無題のアルバムを出すということだけでも、ちょっと想像力を働かせてもらえればわかると思うけど、これはレコード会社と折り合いをつけるだけでも本当に大変なことだったんだ。本当に骨が折れたんだよ」

●それで五枚目の『聖なる館』になると、音の作り方、曲の作り方もかなり変わってきて、曲一つ一つがもっとがっちりして、全体的な構造を持ってくるように思えるのですが。あなたとしてはあのアルバムとそれ以前のものを比較してみて、その変化をどう考えますか。

「うーん……確かに、例えば、三枚目と四枚目とでは歌詞の中で環境問題にも触れているわけだけど、……これは全然、質問とは関係のないことだよね。まあ、つまり、あれをレコーディングしに行った時、それは、作品の中であの時点での僕達の姿をまとめあげるということになったわけなんだ。だから、前回のヒット・シングルへのフォローのようなことは全くなかったわけでね。それというのも最初からシングルなんかなかったからね。そして、アルバムは全てそういうことだったんだよね」

『プレゼンス』では、まさにあの中で生活していた

●えー、マネージャーから、時間がないと言われたので急に話は飛びますが、僕がツェッペリンのアルバムの中で一番好きなのは『プレゼンス』なんですけれども、あれはロバート・プラントが怪我したこともあって、通常とはかなり違った作り方をしていると思うんですが。

「うん、全くそうだというか、それは事実だよね。ロバートが足を折ってしまって、それで、当然……レコーディングのことが全てに重くのしかかってきてしまってね。ロバートは車椅子でスタジオ入りして、結局、ずーっと通して腰掛けに座りっ放しだった。しかも、あの時の話ではギプスを外してもすぐにまた折れてしまう危険も充分考えられるということだったからね。だから、あの時のそうした不安も音楽の中に反映されていたのかもしれないとは思うな。でも、あの時はね、こう、基本に戻ろうっていうことだったんだ。それでレコーディングも三週間で終わったしね。あれは確かにすごく興味をそそられるアルバムだとも思うよ」

●その、基本に立ち返ろうっていうのは、どういうことだったんですか。

「とにかくスタジオに入ってしゃかりきになっていう……つまり、何曲かは事前に書いていて、そう、レコーディングはドイツで行ったわけで、だから作品の一部はその前にロサンジェルスで書いてある程度の骨組みまでは考えていたんだ。でも、その他は全部、録音作業を続けながらスタジオで書いたものなんだよ。それでも作業は三週間で終わったんだね。だから、すごく速かったよな。特にその前に作った『フィジカル・グラフィティ』なんかと比較するとね。『フィジカル・グラフィティ』にはさ、"聖なる館"が、つまり、その一つ前のアルバム・タイトルと同名のトラックが入っているわけでね(笑)。事実、あの曲は『聖なる館』の残り物だったわけで。あれが二枚組になったのはそういう余っていた曲も使いたかったという事情もあったんだ。でも、とにかく、二枚組となると、これはやっぱり、かなり時間がかかったからね。それでその次はスタジオに入って一枚、手早く作りたいと思ったんだよ。それで、朝起きたらスタジオに入り、力尽きたらホテルに帰って寝て、またスタジオに戻ってくるという、『プレゼンス』はそういうもんだったな。だから、あれは休憩も何もなしに、まさにあの中を生きたというアルバムだったんだ」

●実際に聴いていると、レコード自体、言わば、レッド・ツェッペリン・マジックみたいな、そういうものが立ち上がっていたように感じたのですが、あなた達自身は、それまでとはどこか違っているというようなことは感じましたか。

「だから、それは、そうだなぁ……つまり、あの時のレコーディングの実際の環境っていうところから考えると……まず、ミュンヘンにレコーディングで三週間滞在したわけだ。でも実際に録音したのは基本的にはそのうちの二週間だけでね。そしてあの生活はそれこそ、音を録って寝て音を録って寝て音を録って寝てというものだったから、かなりテンションが高かったのは確かだよ。それに対して、その前の『フィジカル・グラフィティ』は各地で、ロケーションやスタジオ、違う町、とあらゆる場所で録音を重ねていったようなものだったからね」

●じゃあ『プレゼンス』では却ってバンドの本質がむきだしになったということも考えられますよね。

「うん、少なくともファーストはあれと同じように作ったわけだからね。ただ、ファーストの場合はまだレコーディングしている間に帰宅したりしていたわけだけど、『プレゼンス』ではまさにあの中で生活していたんだ」

●そして、結局、ジョン・ボーナムが死んだことによって解散してしまうわけですけれども、こういうことに仮定はできないものですが、でももしですね、彼が死なかったとしたら、ツェッペリンも

もっと続いて、もっともっと新たな創作活動をしていたと思いますか。或いは、あの時点までに一つの極みを見てしまったと感じたりしましたか。

「いや、極みに達したようなことは一度もなかったと思うな。絶対にないよ。それに……あの時、彼が死んでいなかったら、ちょうどアメリカ・ツアーに出る予定になっていたんだ。それをやりながら、レコーディングもしていたはずだし、それに、僕はジョンと二人でこの先、何をするつもりなのか、感情に食い込んでくるようなリフを追求したい、そしてジョン・ポール・ジョーンズのキーボード、それもシンセサイザーを打ち出していこうって話し合っていたんだよ。っていうのはその頃、つまり『イン・スルー・ジ・アウト・ドア』の頃になるとシンセサイザーのマーケットもようやくユーザーに身近なものになりつつあったわけでね。勿論、ジョン・ポール・ジョーンズにしてみれば、もうかなり前からシンセサイザーに手を出していたんだけど、でも、それまではまだバンドに導入できる段階ではなかったんだね。とまぁ、そういう方向性が用意されてはいたんだ」

●そうやって、またまた新しいヴォキャブラリーを作りつつあったと。

「まぁ、単純にまた新しい次元だということだよ。それは常にやってきたことだったからさ」

●ミュージシャン誌で、あなたはもう一度レッド・ツェッペリンを結成したいと言っていましたが、これは本気ですか。

「そういう風に言ったかどうかはわからないけれども……再結成するのか、そしてもしするとなったらツアーはするかという形で訊かれたと思うな。で、それに対する僕の答えは、レッド・ツェッペリンの音楽は大好きだし、例えば、自分のソロ・ツアーをやっている時でもツェッペリンの曲はやったけれども、それはひとえにレッド・ツェッペリンの音楽が好きだからというわけでね、それは悪いアイディアだとは思わないよ。もしレッド・ツェッペリンの音楽を誰かが演奏するとして、そもそもそれに最初に携わってた人間より、いい演奏を提供できる連中がいるだろうか?ってなったらさ、ねぇ?勿論、残念なことにジョン・ボーナムはもはやいないけど、でもね、四人のうちの一人がやるのと較べれば四人のうちの三人が集まった方がいい結果をもたらすのは目に見えてるじゃないか」

●非常に難しい質問になりますが、あなたにとってのレッド・ツェッペリンと訊かれたら、どういうことになりますか。

「でも、結局、あれは単に僕だけのものじゃなかったわけで、数多くの人々にとってのものでもあったわけだから。あの音楽に心を触れられた数多くの人々のね。あれは、ある大きな音楽の基準というものを作ったし、それに……まだ生きているものなんだよ」

CamScannerでスキャン

渋松対談　みんな、上手に年をとってるかい？

（1998年6月号掲載）

渋谷――ストーンズよかったよな。俺、ニューヨークで2回観たんで東京では1回でいいかと思ってたんだけど、あんまりいいんで2回行っちゃったよ。

松村――ニューヨークよりよかったのか。

渋谷――まあ基本的には同じで、後半の演出に使われた火薬の量は1／50ぐらいになって地味だったけど、セカンド・ステージでの演奏のグルーヴはニューヨークよりよかったな。

松村――俺の席は一番前だったんでセカンド・ステージは見えなかったけど、やたら受けてたな。

渋谷――〝ライク・ア・ローリング・ストーン〟なんか、俺一緒に歌ったぞ。

松村――歌うなよ音痴なんだから。

渋谷――普通歌うだろう、ロックな心を持ってたら。

松村――なんだよ、ロックな心って？

渋谷――よく分かんないけど、あれは盛りあがるぜ。

松村――満員じゃなかったから、ちょっと心配だったけど、客の乗りはよかったよな。

渋谷――最初の来日のときは、ストーンズ・ファンじゃない奴が来てたけど、今回は本当にストーンズが好きな連中が集まった感じがしたよな。ボビー・キーズが紹介されたときにメンバー並に拍手がわっと起こってたんだ、ああいうのはいいよな。

松村――オヤジが多かったしな。まあ、これは最初のときからだけど。

渋谷――全く年をとらないミック・ジャガーと、若い頃と同一人物とは思えないくらいゾンビ化したキース・リチャーズの対照が凄いよな、いきなりキースのワン・ショットが大画面に映って〝サティスファクション〟が1曲目だもんな、ちょっと怖かったよな。

松村――別に怖くはないだろう。お前だってインタヴューしたことあるじゃないか。

渋谷――やたらいい人で、やたら酒飲みだったな。でも、あの〝サティスファクション〟のイントロのギター・リフが、未だに懐メロじゃなくて、90年代のロックとしてのリアリティーを持って鳴り響くのが凄い。結局、60年代と同じことをやってるわけじゃないか。曲もステージ・アクションも、演奏も。それが未だにリアリティーと商業性を保ちながら全世界で通用するっていうのが偉い。

松村――60年代だけじゃなくて、70年代、80年代それに90年代の曲もやるけどね。それぞれに代表的なヒット曲があるから凄いよな。

渋谷――で、普通なら懐メロになっちゃうんだよ、どうしても。ところがストーンズはならないわけ。あのグルーヴが時代的なアクチュアリティーを保証してくれてるわけだよ。最初に来日したスティール・ホイールズ・ツアーのときは、その辺がちょっとやばかったけどな。シンセやキーボードにバック・アップさせて、グルーヴが薄くなってたんだよ。

松村――ヴードゥー・ラウンジ・ツアーのときは、結構ロックンロール原点回帰してたじゃないか。

渋谷――あれはちょっと原点回帰しすぎてたけど、あれがあったから、今回のグルーヴができた感じはするね。それで、今回のステージに感動しながら、なんでこいつらはこんなにグルーヴが失われないんだ、と思ったわけよ。結局、40年前の初期衝動を未だに再現できてるわけじゃん。これは異常だぜ。〝サティスファクション〟なんて、歌詞からすれば今のミック・ジャガーが歌ったら、単なる嘘じゃない。お前ほど人生に満足してる奴はいないだろう、ってつっ込みを入れたくなるぜ。お前なんか、ミック・ジャガーに「ノー・サティスファクション」とか言われたら怒るだろう。

松村――なんで、そこで俺を引き合いに出すんだよ。

渋谷――いや、なるべくミックから飛距離がある方がいいかな、と思ってさ。お前が歌いたいよな「ノー・サティスファクション」って。

松村――それよりか、〝無情の世界〟でね、「ユー・キャント・オールウェイズ・ゲット・ホワット・ユー・ウォント」って歌われるとさ、「いや、そうなんだよ。まあ、ちょっと座って、一杯やんないか」って言いたくなっちゃってな。

渋谷――客席から酒、勧めるんじゃないよ。本当に座って飲み始めたら、困るだろ。

松村――そうだよな。前にインタヴューしたときも、隣に座っただけでなんか困っちゃったもんな。それで、チューハイくれとか言われたらどうしようか。

渋谷――言わないから、安心しろよ。

松村――だけど、〝サティスファクション〟とか〝ジャンピン・ジャック・フラッシュ〟とか、30年前の曲を演奏できるっていうのは、どういうことなのかねいったい。俺、早川義夫が〝ラヴ・ゼネレーション〟や〝堕天使ロック〟を歌ったときもびっくりしたけど、それと同じことなのかな。

渋谷――同じだと思うな。つまりフリークスなんだよ。早川さん、フリークスと言うと怒るかもしれないけど。

松村――怒んないんじゃない、ストーンズと同じなんだから。

渋谷――要するに、上手に年をとってないんだよ。普通なら、いろいろな形で年齢と折り合ったり、あるいは年齢に負けて老けたりするんだけど、ストーンズはそうじゃないんだよ。ミック・ジャガー

の若さなんかあれは完全に無理矢理なもんじゃないか。キースも老けずにゾンビ化するわけよ。結局、スタート点の初期衝動から逃げられないんだな。というか、そこに固執するわけよ。

松村——それっていいことなのかな。

渋谷——昔は、ちゃんと年をとっていくのも正しいのかな、と思ってたけど、こうやって年をとったロック・ミュージシャンが増えてくると、やっぱストーンズ的なフリーキーな年齢の重ね方が正しいって気がしてくるな。例えばクラプトンなんか、凄く上手に年をとってるじゃないか。実に年齢に相応の音楽をやって、間違ってもクリーム時代のフリフリした衣装なんて着ないわけよ。俺は、あのクラプトンの上手な年のとり方にイライラするんだ。

松村——なんだイライラって。

渋谷——そうじゃねえだろう、ロックの心はって気がするわけよ。

松村——また、ロックの心かよ。

渋谷——クラプトンもクリーム時代の曲やったりするけど、完全に今のクラプトンの立ち位置からのクリームなんだよ。そこには無理が全然ないわけ。無理矢理の若さも、ゾンビもないんだよ。

松村——まあな、でもシングル・ヒット出してるし、MTVアワードも獲るぞ。

渋谷——それって上手すぎないか。しかもベイビーフェイスだぞ。

松村——いいじゃないかベイビーフェイスでも。

渋谷——やっぱダスト・ブラザーズだろう。

松村——でも、ストーンズもベイビーフェイスに頼んだらしいじゃないか。

渋谷——よく知ってんな、そんなこと。でも使わなかったんだよ、合わなくて。ロックな心とベイビーフェイスじゃ合わんだろう。

松村——よく分かんないけど、要するにお前はクラプトンが嫌なわけね。

渋谷——というか、なんかマズイと思うわけクラプトン的なる年齢の重ね方を認めては。ロックっていうのは結局、初期衝動を肯定していくしかない音楽で、そこと上手に距離をとっていってはロックそのものを否定してしまうような気がするんだな。

松村——俺から見れば、お前なんかも上手に年をとってるように思えるけどな。

渋谷——分かんないかな、俺のロックな心が。まあ、ひょっとすると自分にもそういう危険があるかもしれないから、ストーンズを観て刺激を受けたんだろうな。スティングなんか俺たちと同じ年だけど、そんなに上手に年をとってどうすんだ、って気がしないか。

松村——よく分かんないけど、少なくとも俺は上手には年をとってないぜ。

渋谷——確かに、でも老けたよな。

松村——ゾンビ化と言ってくれたまえ。キースの白髪はとても他人とは思えなかったな。ロックの心は白髪を呼ぶんだ。

渋谷——そうすると筑紫哲也はロックな奴ということになるのかな。

松村——話がこんがらがるから止めろ。

渋谷——そういえば、クラプトンの人の善意を呼ぶ体質も俺は嫌だ。大昔のピート・タウンゼントがやった、ドラッグ中毒のクラプトンを救済するコンサートから、息子を失った傷付いたクラプトンを救うファンの気持ちまで、なんか人の善意を呼ぶんだよクラプトンは。

松村——いいじゃないか、善意なんだから。

渋谷——いや駄目だ、善意が有効であると思っている限り、ロックな心は生まれない。

松村——またかよ。

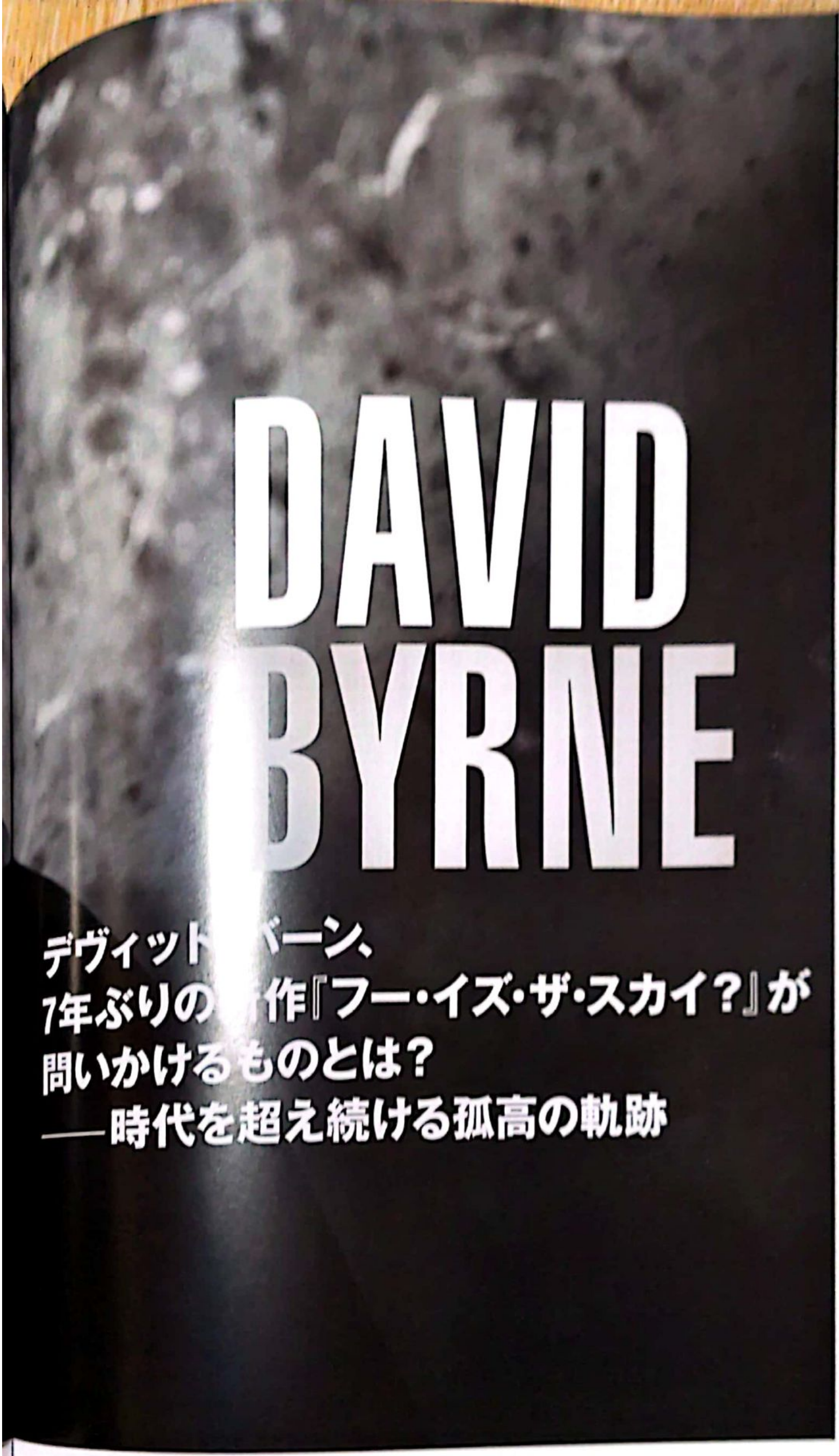
渋谷——だってミック・ジャガーなんか誰も助けようと思わないぜ、あんな可愛げのない奴、あれだろうロックは。

松村——確かにそうしたところはお前もミック・ジャガーに似てるかもしれないな。誰も助けないから、安心してロックしてろよ。

渋谷陽一
洋楽シーンにおける足跡

1971年	『ミュージック・ライフ』誌にて音楽評論家デビュー
1972年	『rockin'on』創刊
1973年	NHK第1「若いこだま」でラジオDJデビュー
1974年	『レコード・ブック』(新興楽譜出版社。後の1988年に『ロック ベスト・アルバム・セレクション』として増補改訂版が新潮文庫)刊行
1976年	NHK-FM「ヤングジョッキー」放送開始
1978年	NHK-FM「サウンドストリート」放送開始
1979年	デヴィッド・ボウイ(RO1979年3月号)、ジャン・ジャック・バーネル(RO1979年4月号)、ディーヴォ(RO1979年8月号)、デイヴィッド・リー・ロス(RO1979年12月号)にインタビュー。『メディアとしてのロックンロール』(ロッキング・オン)刊行
1980年	ヒュー・コーンウェル(RO1980年3月号)、ポリス(RO1980年5月号)、ジャパン(RO1980年6月号)、ジョン・アンダーソン(RO1980年6月号)、スティクス(RO1980年7月号)、チープ・トリック(RO1980年11月号。以降、全7回の取材を行う)にインタビュー。『ロックミュージック進化論』(日本放送出版協会。後の1990年に新潮文庫)、『ライナー・ノーツ』(ロッキング・オン)刊行
1981年	ゲイリー・ニューマン(RO1981年5月号)、ロバート・フリップ(1981年10月号。以降、全3回の取材を行う)にインタビュー
1982年	ミック・ジョーンズ(RO1982年4月号)、ジミー・ペイジ(RO1982年8月号。以降、全13回の取材を行う)にインタビュー。『音楽が終った後に』(ロッキング・オン)刊行
1983年	ブライアン・フェリー(RO1983年3月号)、ジャーニーのマネージャー:ハービー・ハーバート(RO1983年5月号)にインタビュー
1984年	ボノ(RO1984年2月号)、デヴィッド・ギルモア(RO1984年8月号)にインタビュー。『ロック微分法』(ロッキング・オン)刊行
1985年	デヴィッド・シルヴィアン(RO1985年1月号)にインタビュー
1986年	『ROCKIN'ON JAPAN』創刊。TOTO(RO1986年11月号)にインタビュー
1988年	ジョニ・ミッチェル(RO1988年8月号)、アース・ウインド&ファイアー(RO1988年8月号)にインタビュー
1989年	『CUT』創刊
1990年	キース・リチャーズ(CUT1990年5月号)、マリアンヌ・フェイスフル(CUT1990年9月号)、SOUL II SOUL(RO1990年9月号)、ジョージ・クリントン(RO1990年10月号、CUT1990年11月号)にインタビュー。NHK-FM「ミュージックスクエア」放送開始
1993年	カーター U.S.M.(RO1993年10月号)にインタビュー
1994年	『季刊渋谷陽一 BRIDGE』『H』創刊
1995年	ロバート・プラント(RO1995年1月号&2月号、ジミー・ペイジ&ロバート・プラントとして)にインタビュー
1996年	『ロックはどうして時代から逃れられないのか』(ロッキング・オン)刊行
1997年	NHK-FM「ワールドロックナウ」放送開始。『ロック大教典』(ロッキング・オン)刊行
1999年	『SIGHT』創刊
2003年	アル・クーパー(RO2003年9月号)にインタビュー
2010年	ジョン・ポール・ジョーンズ(RO2010年1月号)にインタビュー

CamScannerでスキャン



DAVID BYRNE

デヴィッド・バーン、
7年ぶりの新作『フー・イズ・ザ・スカイ?』が
問いかけるものとは?
――時代を超え続ける孤高の軌跡

ジャンルを越境し続ける実験精神——デヴィッド・バーン、ソロキャリアを再考

Text by MARIKO SAKAMOTO

DAVID BYRNE

先頃〝サイコ・キラー〟の初公式MVを発表し、ライブハウスデビュー50周年を祝ったトーキング・ヘッズ。バンドの起源にしてデヴィッド・バーンのソングライター／シンガーとしての始点と言える曲だが、その半世紀の中で彼のソロキャリアは実に多様な成長発展を遂げてきた。

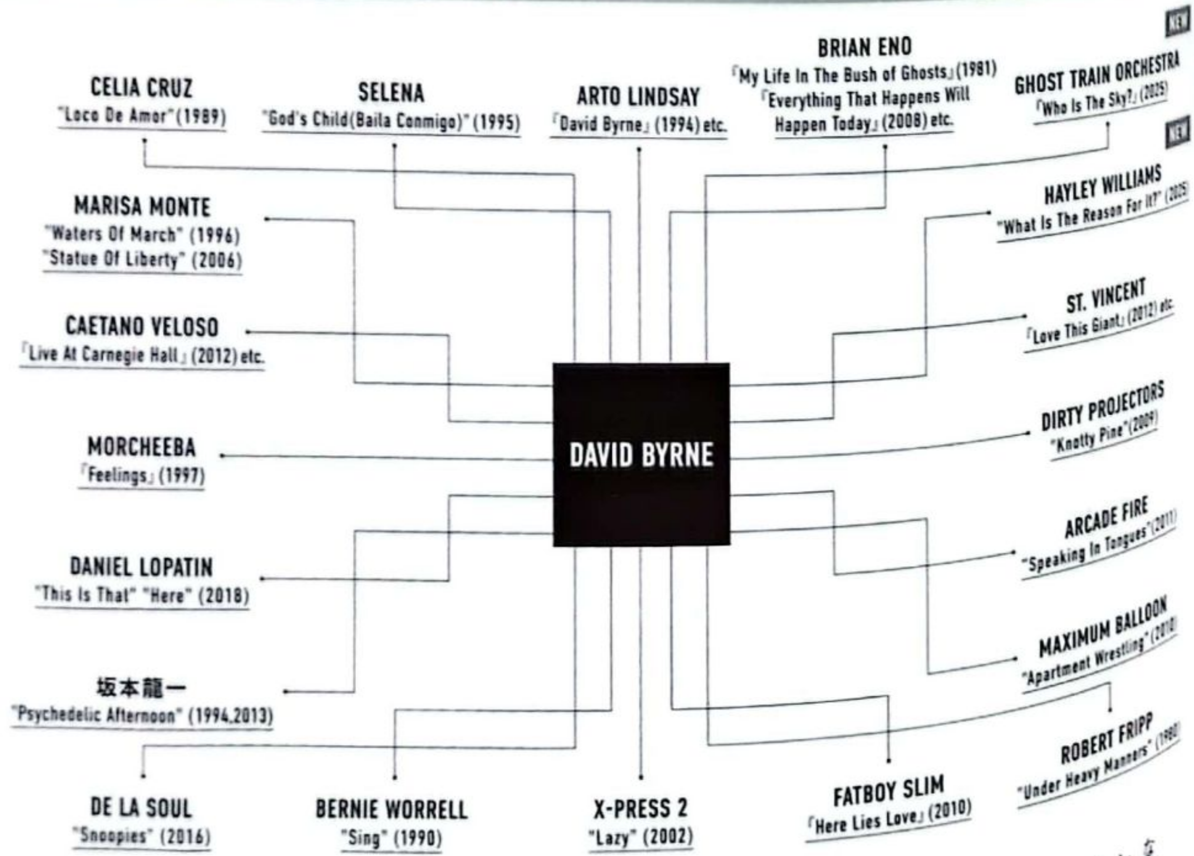
課外活動志向の萌芽は早かった。これは部分的に、彼が伝統的なバンドマンではなく独学ミュージシャンであり、現代芸術（ミニマリズム、コンセプチュアル／パフォーマンス／ビデオ等の諸アート）の多孔質でポストモダンな気風を浴びたアーティストだったからだろう。意気投合したのが同様の背景を持つブライアン・イーノで、ヘッズの傑作『フィア・オブ・ミュージック』（79）と『リメイン・イン・ライト』（80）の間に両者は連名作『ブッシュ・オブ・ゴースツ』（81）に取り組んだ（彼らは08年の『エヴリシング・ザット・ハプンズ・ウィル・ハプン・トゥデイ』、18年の『アメリカン・ユートピア』でも協働）。「空想上の文明」の音楽をテーマにダブやヒップホップの手法を活用しラジオ音声を大胆にサンプリングしたこの前衛作品は、その後のダンス／エレクトロニック音楽に影響した。舞踏家トワイラ・サープとの共作『キャサリン・ホウィール（回転花火）』（81）でプログレ×ファンク、フィリップ・グラスの前衛オペラ『浜辺のアインシュタイン』で名を馳せた演出家ロバート・ウィルソンの大作『The CIVIL warS』向けの『ミュージック・フォー・ザ・ニー・プレイズ』（85）でニューオーリンズ風ジャズと音楽語彙を広げつつ、バーンはダンスや壮大な舞台劇から霊感を吸収。名作『ストップ・メイキング・センス』（84）に克明に記録された9人編成「拡大版ヘッズ」の野心的で画期的なパフォーマンスはその集大成と言えるし、『トゥルー・ストーリーズ』（86）で総合芸術＝映画の監督（兼脚本・出演）にも初挑戦。米『タイム』誌の表紙を飾った彼は「ロックのルネサンス人」の称号を捧げられるに至った。

人気アクトなら一度は味わう「何をやっても称賛される栄華期」と商業的成功をバネに、バーンはソロ活動を本格化させていく——エゴも作用したかもしれない。8th『ネイキッド』（88）を制作したものの91年末にヘッズの解散が報じられた。他の3人は記者経由でバーンの「ヘッズはもう終わり」発言を知らされたそうで、わだかまりが生じても仕方ない……。しかし映画『ラストエンペラー』（87）サントラへの貢献で坂本龍一、蘇聡とアカデミー賞を分かち合い、89年に歌ベースの初ソロ作『レイ・モモ』を発表。ブラジルのカーニバルの開始役を務める王様を意味する言葉だが、このアルバム向けに〈ワーナー〉出資でバーンのレーベル〈ルアカ・バップ〉も設立されたのは、彼の当時の「威光」がどれほどだったか窺える話だ（とはいえ〈ルアカ・バップ〉は自己満足プロジェクトで終わらず、『ブラジル・クラシックス』シリーズを筆頭にナイジェリアの鬼才ウィリアム・オニーバーやアリス・コルトレーンの僧院音源に光を当てる等、幅広くユニークな作品で音楽ファンを沸かせてきたのだから立派です）。

R&B～ファンクに続きアフリカのポリリズムを咀嚼したバーンは、NYのクラブで長年親しんだサンバ、サルサ、ルンバ、メレンゲ他へと腕を伸ばした。『レイ・モモ』はラテングルーヴへのディープダイブとなったが「南米の名手を従えたアメリカ人歌手」の感は否めず、両者は楽しく同居しているものの有機的

CamScannerでスキャン

デヴィッド・バーン ソロ活動のコラボレーション相関図



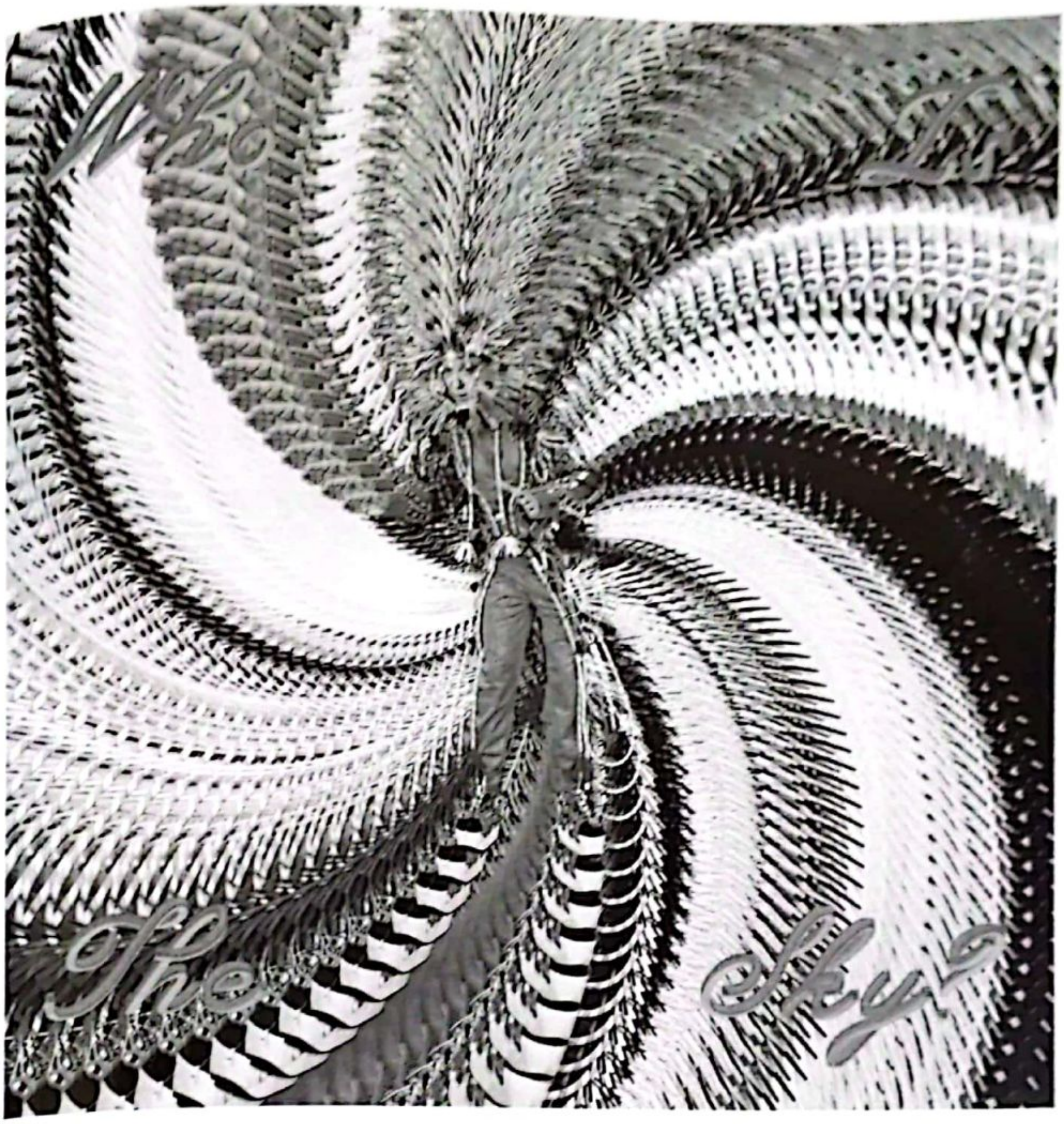
な融合には達していない。音楽シーンも変化していた。86年のピーター・ガブリエル『SO』とポール・サイモン『グレイスランド』の大ヒットを機に欧米ロック／ポップと非西洋音楽のクロスオーバーは過去以上に活発になり、87年に「ワールドミュージック」というマーケティング用語が登場。自ら先導したアイディアが敷衍したために、（皮肉にも）バーンのエッジは相対的に減ることとなる。グランジ人気でラウド&ヘヴィーなギターサウンド――バーンのスタイルの対極――も再燃した時期だ。マキシマムな音作りと南米リズムが齟齬する『Uh-Oh』（92）とオルタナロック然とした『デヴィッド・バーン』（94）は試行錯誤を感じさせるが、美メロと幅広い音楽語彙が合致した『フィーリングス』（97）で彼はソロとしての良い着地点を掴む。『ルック・イントゥ・ジ・アイボール』（01）と『グロウン・バックワーズ』（04）はその基盤に管弦楽／声楽を導入し、リズミックでモダンなチェンバーポップを展開。デフォルトでノイローゼ気味なバーンの歌声も美しくメランコリックな情感を志向し、これは一種の「成熟」か――と思いきや、彼の小止みない創造力は多彩なコラボを巻きつける。盟友イーノとの久々の共作『エブリシング〜』が響かせる穏やかなスウィング。DJ番長ファットボーイ・スリムおよび数々の歌姫と共演した華やかなディスコオペレッタ『ヒア・ライズ・ラヴ』（10）。セイント・ヴィンセントとの秀逸な『ラヴ・ディス・ジャイアント』（12）は、00〜10年代米インディ勢（アーケード・ファイア、ダーティー・プロジェクターズ他）へのヘッズ／バーンの感性の隔世遺伝を感じる象徴的な1枚だ。

スコットランドで生まれ、移住先のアメリカに対し常にアウトサイダーの違和感を抱えてきたバーンは奇人性を自覚している。しかしポストインターネット世代の雑食／複眼性に享受された彼は、境界線を乗り越えるポップソングの根源的なパワーを軸に、人力を結集させた『アメリカン・ユートピア』（18）と感動的なツアーで「元祖」の威力を遺憾なく発揮した。主流ではないかもしれないが、抹消してはいけない声――その新たな声明である『フー・イズ・ザ・スカイ？』にも、耳を傾けてみていただきたい。気づかなかった視点が、きっとそこにはあるはずだから。

CamScannerでスキャン

グルーヴと知的な遊び心に満ちた傑作。
豪華ゲストと紡ぐデヴィッド・バーンの最新サウンド
『フー・イズ・ザ・スカイ?』徹底レビュー

Text by AKEMI NAKAMURA



WHO IS THE SKY? / DAVID BYRNE

1. Everybody Laughs
2. When We Are Singing
3. My Apartment Is My Friend
4. A Door Called No
5. What Is the Reason for It?
6. I Met the Buddha at a Downtown Party
7. Don't Be Like That
8. The Avant Garde
9. Moisturizing Thing
10. I'm an Outsider
11. She Explains Things to Me
12. The Truth

CamScannerでスキャン

『フー・イズ・ザ・スカイ』（＝「空は誰？」）。哲学的でシンプル、そして遊び心に満ちた、いかにもデヴィッド・バーンらしいタイトルの新作だ。由来は、誰かが送ろうとした「Who's this guy?」（この人誰？）がオートコレクトで「Who is the sky?」と誤変換され、バーンに届いた偶然の一瞬。彼は直感的に「これだ」と決めたという。

トーキング・ヘッズ時代から日常の不条理をユーモアと哲学に変えてきたバーン。『アメリカン・ユートピア』で提示した〝希望〟とは完成された地ではなく、人々が共に目指すための共同体のようなものだった。アメリカの分断や不条理を見つめつつも、共に歌い、問い、立ち上がる場を描いたその旅の続きとして、今作でさらに先へと踏み込み、「空は誰？」という不可能な問いを彼自身に、そして我々に投げかける。答えを出すよりも、問い続けること。そうすることで、世界の闇を日常に引き寄せ、理解できないものを受け入れる過程を〝生きる〟こととして描き出す。希望を歌った後の静かな反芻と疑問の今作は、ポストユートピア的ポップアルバムと言える。

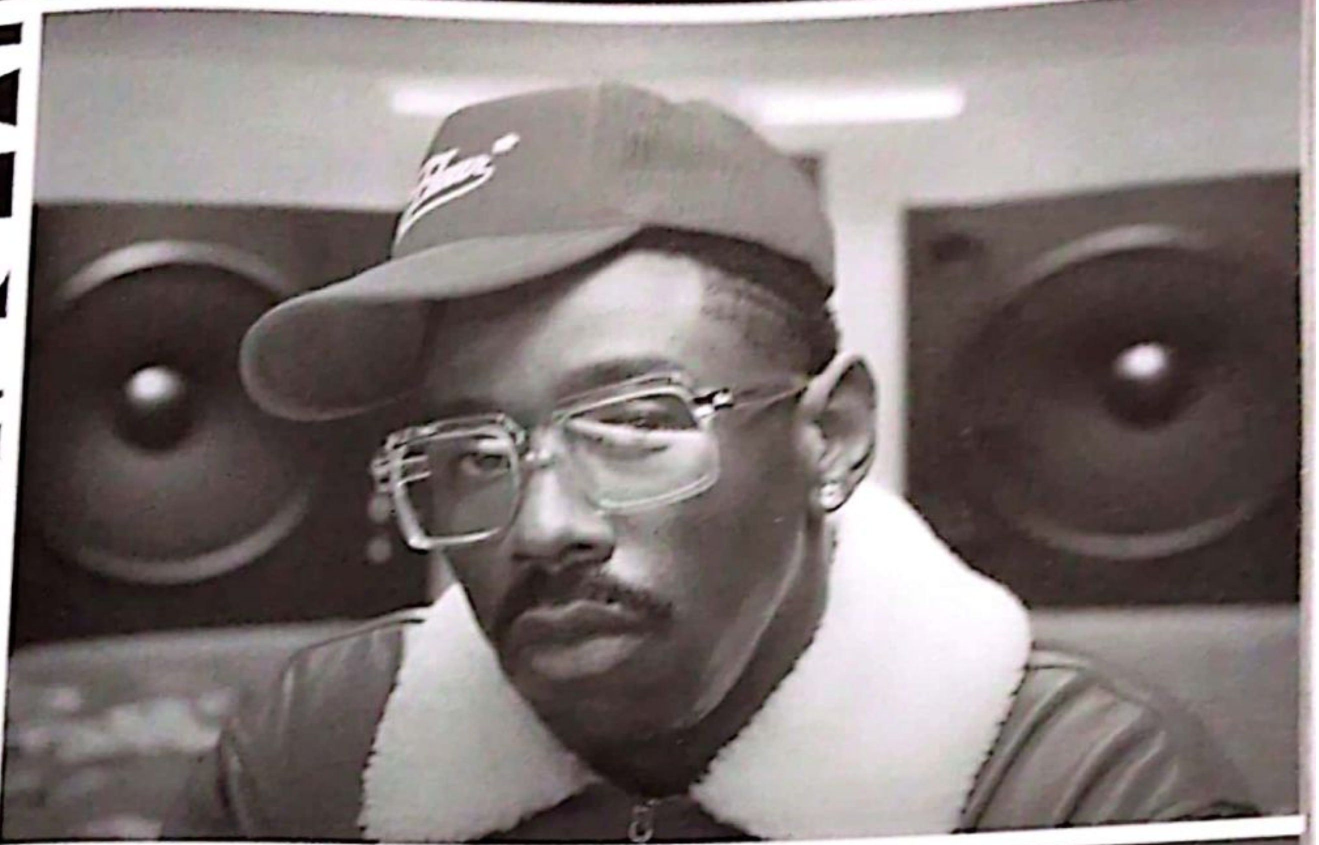
知的なユーモアと人間味あふれる軽やかな語り口は、彼が運営するウェブサイト〝Reasons to be Cheerful〟（＝楽しくなれる理由）とも響き合い、絶望の時代を生き抜くための〝小さな良いニュース〟のように軽快で希望に満ちている。今作はシンプルな言葉とビート感を重視し、スポークンワード的な語りとメロディを融合。最小限の編成で声や観察の視点を前に出し、幻想的なモチーフ（空や山）と現代的な風刺（スマホやナイトクラブ）が交錯する世界には、セイント・ヴィンセント、パラモアのヘイリー・ウィリアムス、ザ・スマイルのトム・スキナー、ゴースト・トレイン・オーケストラらが参加している。さらにハリー・スタイルズなど現行ポップを担うプロデューサー、キッド・ハープーンを起用した点も象徴的だ。ブロードウェイでの成功からA24による『ストップ・メイキング・センス』40周年版公開、オリヴィア・ロドリゴら新世代との共演へと続くバーンの現在地を映している。インディロック、ジャズ、アバンギャルド、ポップが交わる音楽は自然と祝祭的な力を帯びる。ループやビートに弦や管が重なり映画的な広がりを生み出し、中心に据えられたリズムの推進力が全体を突き動かし多様性から祝祭を生み出す試みとして響くのだ。

パンデミック中に書き溜めた歌詞は、禅問答か、短編集か。《心を覗こうとしても扉はなかなか開かない。でも、その試み自体が、人生の全部なのかもしれない》と世界の摩訶不思議に迷い込む旅のようだ。〝エヴリバディ・ラフス〟は、ニューヨークの日常を人類学的な視線で切り取り、人々の笑いや涙、死や凝視を淡々と並べていく。その手法は、バーンが〝ワンス・イン・ア・ライフタイム〟や〝サイコ・キラー〟などでも一貫して描いてきた「人間は社会的存在でありながら孤立している」「他者の視線に晒され自己を見失う」というテーマに直結し、群衆の中の孤独と自己喪失を浮き彫りにする。〝マイ・アパートメント・イズ・マイ・フレンド〟では孤独と安らぎの共存を歌い、〝アイム・アン・アウトサイダー〟では《今の君の心の外側に立ち／なんとか中へ入ろうとしている》と、他者理解の困難さ、願望を提示する。〝シー・エクスプレインズ・シングス・トゥ・ミー〟では、《君に、僕の心は説明できる？》と説明できない感情の謎を愛として受け入れる。〝ア・ドア・コールド・ノー〟では、「変化が訪れて」、「ノー」としか言えなかった自分が心の中で「イエス」と言えるようになった確信を描く。〝アイ・メット・ザ・ブッダ・アット・ア・ダウンタウン・パーティー〟では《ブッダがブルーベリータルトを食べる》という突拍子もないイメージで悟りや俗世を転倒させ、〝ジ・アヴァント・ギャルド〟は《レオタード姿の女性を見た》結果、《意味はない。でもそれがアヴァンギャルド》と歌う。〝ワット・イズ・ザ・リーズン・フォー・イット？〟では、愛の多面性、混沌を描き、アルバムを締めくくる〝ザ・トゥルース〟では、《あなたが私の真実》と愛や他者の存在を真実として受け入れる強さを示す。

『アメリカン～』が「私たちはつながれる」と信じていた作品だとすれば、本作は「それでも、どうやって？」と問い続ける作品だ。バーンは、わからなさを受け入れることと自体を祝祭へと転換してみせる。理解できない空に問いを投げ、答えはなくともリズムに身をゆだねる。踊ることと問い続けること——その反復の中に、人がなお生きていける理由、すなわち絶望の中でも〝楽しくなれる理由〟を見出しているのだ。

CamScannerでスキャン

ALBUM REVIEWS



タイラー・ザ・クリエイター、約9ヶ月ぶりに『ドント・タップ・ザ・グラス』を緊急リリース！　前作『ク
ロマコピア』の内省的なムードから一転、今作はダンサブルなディスコラップが炸裂するパーティチュー
ンが満載。是非、グルーヴィーな魅力を全身で体感してみてください。続けて、こちらもサプライズリリ
ースで話題を呼んだ、レディオヘッドの幻のライブ盤をご紹介。名作『ヘイル・トゥ・ザ・シーフ』の楽曲
を再構築し、シェイクスピアの悲劇『ハムレット』をアレンジした舞台『ハムレット・ヘイル・トゥ・ザ・
シーフ』に感銘を受けた本作は、往年のライブに宿ったエネルギーを完全に捉えた衝撃作。その他にも、
0年代ロックの輝きを現代的に再解釈したウルフ・アリスの新作『ザ・クリアリング』や、NYアートロッ
クシーンの注目株ギースによる風刺的な話題作『ゲッティング・キルド』まで、今月も見逃せない必聴タイ
ルが勢ぞろいです！

※本記事の記載内容は、すべて8月28日時点での情報となっております。

CamScannerでスキャン

DON'T TAP THE GLASS

TYLER, THE CREATOR

ドント・タップ・ザ・グラス／タイラー・ザ・クリエイター

DOWNLOAD

可能性をぐんと広げる、ダンサブルな作品

スマホを触りながら渋谷の街を歩いていると、いきなり今作の広告が目の前に現れてぎょっとしてしまった。シュールなアートワークで、タイトルは『DON'T TAP THE GLASS』ときた。「スマホを触るな」とも取れるし、「ガラスを叩くな」とも取れる。つまり、「誰かの声に惑わされず自分だけの感性で聴きなよ」という意味にも、「干渉せずに静かに聴いてほしい」という意味にもなり得る。どちらにせよ、このサウンドは前作のたたずまいから考えると、大きな方向転換だ。反動に近い。

というのも、昨年出た前作『クロマコピア』は、ジャズやゴスペルを吸収しながらこれまでの自身を振り返るような視点も取り入れた、すばらしいアルバムだったから。曲構成的にも隙がなく、シリアスで叙情的。ちょうどコーチェラでのヘッドライナー出演もあったことで、再びの最盛期が訪れたという印象を抱いた人も多かったのではないか。商業的にもインパクトを持続しており、そこに評価も加わることで、着実に"巨匠"への歩みを進めているように見えた。

だが、タイラーの魅力は、成熟と悪戯心を自由に行き来するところにある。短いインターバルで届いた今作は、一転して軽やかでダンサブルになったのだ。そもそも、収録時間がわずか28分という潔さ。これまでのアルバムで最も短い。参照されているのは80年代のダンスミュージックで、あの時代のファンクやハウス、ヒップホップが多く引用されている。ディスコ感満載の"Ring Ring Ring"では、なんとマイケル・ジャクソンをサンプリングするという大ネタ使い。だが、単なる懐古で終わっているかというともちろんタイラーのことなのでそんなわけはなく、独特の温かみもあって、実にオリジナルな作風になっていると思う。一聴するとメカニカルだが、手触りがあって、楽しくて心地よい。80年代の機械的な温かみを、クリエイティブに遊び倒しているのだ。

一方で、前作のようなインテリジェンスを好む層は、やや戸惑うだろう。どの曲もテクスチャとムードに満ちているが、裏を返せばそれに尽きるわけで、さまざまなダンスカルチャーを洒脱に編集していくさまは評価を分けるポイントでもあろう。今作にもファレルが参加しているが、そのテイストもまたいかにもファレルっぽくて、タイラーが何をやりたいかはしっかり伝わってくる。

特に、タイラー特有の悪戯心が顔を覗かせるのが歌詞。今に始まったことではないが、初っ端の曲から過激で俗っぽい表現が続く。ただ、無理に尖らせているような印象を与える瞬間も多く、そのあたりのセンスは露悪性と紙一重だ。

とはいえ、シリアスで構築的な作品では出せないような、今作ならではの軽やかな魅力も間違いなくあるわけで、なかなか評価が難しいアルバムだと思う。少なくとも、タイラーは今、タイラーらしいやり方で彼のクリエイティビティの振り幅を広げている最中であることは間違いない。さて、来日公演はどうなるのだろう？

つやちゃん

HAIL TO THE THIEF (LIVE RECORDINGS 2003-2009)

RADIOHEAD

ヘイル・トゥ・ザ・シーフ(ライヴ・レコーディングス 2003-2009)/レディオヘッド

XL1563CDJP(ビート) ¥3,190 10/31

偶然の興奮

2000年代のレディオヘッドと自分との間には、非常に曖昧な葛藤関係があった。もちろん葛藤していたのは私の方であって、レディオヘッドは私の存在など知らない。ティーンエイジャーだった自分には『キッド A』、『アムニージアック』、そして『ヘイル・トゥ・ザ・シーフ』の楽曲の陰鬱さがどうにも居心地悪くて、だけどちゃんと聴いて理解しなきゃいけないという強迫観念めいた思いも抱いていた。“ブラック・スター”や“レット・ダウン”といった90年代の楽曲には心動かされるのに、“ピラミッド・ソング”や“ナイヴズ・アウト”や“ゼア・ゼア”はどう感じとればいいかわからない。自分自身が日々の陰鬱さから抜け出す術を知らずに悶えていた時期だったから、楽曲の陰鬱さから余計に離れたかった。けれど離れてはいけない気がして、ストロークスやリバティーンズを聴く傍らで時々、半ば義務的に再生していた。まぁ、当時のロッキング・オンやスヌーザーのレディオヘッドへの論調と自分が距離を取れていなかったから、といえばそれまでなんだけど。

それにしても、この『ヘイル・トゥ・ザ・シーフ』収録曲の演奏記録を集めたアルバムは滅法よい。驚くくらいよい。遠慮なく言えば、元のスタジオアルバムよりも遥かによい。“ゼア・ゼア”や“アイ・ウィル”でのトム・ヨークのギターは濁りと倍音のバランスが抜群で、リズムのニュアンスも素晴らしい。“スィット・ダウン。スタンド・アップ”や“ミクサマトーシス”における反復ビートとエレクトロニクスの重なり方も非常に気持ちいい。一音一音の音色と、それらを同時に鳴らした際の響きが、どちらも高いレベルを誇っている。なにより、12曲の演奏の流れが完璧。ひとつの作品として、完成されている。『ヘイル・トゥ・ザ・シーフ』がiPodの誕生と踵を一にした「プレイリストアルバム」的な(つまりスキップしても並び替えても構わない前提を有する)作品だったことを考えると、本作の統一した流麗さには驚きの念を抱かずにはいられない。

もはや私は2000年代のレディオヘッドの楽曲に「陰鬱さ」の印象を抱かない。私が様々な音楽を聴いて学んだが故に聞こえ方が変わったからというのも一因だろう。それと同時に、このアルバムでの観客の熱量にも影響されている。“ゼア・ゼア”のギターフレーズでチャントをはじめるブエノス・アイレスの観客達。“ヴィ・サック・ヤング・ブラッド”で大人数の手拍子を実現するロンドンの観客達。そこには、音楽の興奮がその場で生成されるのに対して自ずと歓声を返す、お約束とは無縁のコールアンドレスポンスがある。

ポップソングとはほど遠い、前衛を担ったジャズや現代クラシックからの影響を前面に示したレディオヘッドがどうしてポピュラリティの点においてもトップに立ったのか。その疑問に対する答えの一端がここにある。音源以上の音響の質を観客の前で生成する偶発的力量において、彼等は群を抜いていたのだ。この録音の観客に似た歓喜を抱ける今の私を、素直に喜ばしく思う。 伏見瞬

CamScannerでスキャン

THE CLEARING

WOLF ALICE

ザ・クリアリング／ウルフ・アリス

1980290985-2(ソニー)　発売中　**IMPORT**

最新最強型の「我思う、故に我在り」再定義

《でも私は咲き誇る　見ていてね、私にどれだけ価値があるかわかるから(訳詞)》……5月にリリースされた〝ブルーム・ベイビー・ブルーム〟は、アルバムデビュー10年／結成15年に及ぶ自分たちの足跡丸ごと壮大な序章として脱ぎ捨て、新章へと旅立とうとするエリー・ロウゼルの、鮮烈で切実な覚悟の結晶そのものだった。「バンドの女性シンガー」という型に抗うためにギターを手にしてきたエリーが、「私は私」というアティテュードを掲げるために、今度は「オルタナ女性アイコンとして確立されたエリー・ロウゼル像」とともにギターを置き、自身の歌そのものをダイナミックかつ壮麗に花開かせたのである。そして――自身初の全英1位を記録した前作『ブルー・ウィークエンド』から4年ぶり4枚目となる新作アルバムであり、前作までのダーティ・ヒットからコロムビア・レコーズへ移籍して初のメジャーリリースとなる『ザ・クリアリング』。「清算」、「不要なものを片付けること」といった意味を持つタイトルを冠された今作はまさに、ウルフ・アリスが「ジャンル横断型オルタナ／インディロック」から「あらゆるテクスチャーを駆使して己のアイデンティティを表現する音楽共同体」へと変貌を遂げたことを明確に伝える進化作だ。

《そう、私は咲き誇る／すべての花は泥と隣り合っていなきゃいけないの》と歌った〝ブルーム・ベイビー・ブルーム〟の前に、音楽を作り続ける自身の業を綴ったゴスペル的ナンバー〝ソーンズ〟(Thorns＝棘)を配することで、バンドの意思がよりいっそう明確なコントラストをもって浮かび上がってくる今作。エリーの歌の起伏を軸としてカントリーとドリームポップが鮮やかにカットアップされ配置される〝リーニング・アゲインスト・ザ・ウォール〟。〝ジャスト・トゥー・ガールズ〟、〝パッセンジャー・シート〟といった軽快[illegible]イ・イット・アウト〟や〝セーフ・イン・ザ・ワールド〟といった楽曲ではバンドサウンドの枠組みに囚われることなく音の深淵に踏み込んだアレンジに挑んでもいる。さらに、〝ホワイト・ホーシズ〟ではドラマーのジョエル・エイミーが初めてリードボーカルを担い、70年代風の音像の中でエリーとともに己のアイデンティティを探り「我思う、故に我在り」を体現している。

そして、アルバムの最後を飾るのが〝ザ・ソファ〟。「大規模なツアーを終えて、家に帰ってソファで夕食を食べる……そのギャップに人生のリアルが詰まっている気がする」というエリーのコメントとは対照的に、名匠グレッグ・カースティンを迎えて描き出す悠久の音像は、デヴィッド・ボウイ〝スペイス・オディティ〟を彷彿とさせる穏やかな狂気を孕んでいる。苦悶や葛藤を音楽に凝縮し、それをリスナー／オーディエンスの前で歌い奏でることで、自身の心の在り処を確認する――。そんな誠実で凄絶な生き様を、エリーは己の日常として受け入れたのだろう。そう思わせる強さと揺るぎなさを、今作は確かに備えている。

高橋智樹

DOUBLE INFINITY

BIG THIEF

ダブル・インフィニティ／ビッグ・シーフ

4AD0850CDJP(ビート)　¥2,860　発売中

必聴、ビッグ・シーフの「結晶」

10年前にブルックリンで結成。インディアメリカーナのモダナイズを推進しファンを増やし続け、リスナー／批評家双方から支持された前作で本格的にブレイクしたビッグ・シーフが待望の帰還を果たした。本6th向けのバンド写真は色々な意味で感慨深い——昨年夏のマックス・オレアルチック(B)の脱退に伴い3人編成となった公式フォトであるのはもちろん、エイドリアン・レンカー(Vo／G)／バック・ミーク(G)／ジェームズ・クリヴチェニア(Dr)は海で遭難し浜辺に辿り着いた生存者のように見えるからだ。結束の固いバンドなゆえに別離はそれくらい苦痛だったということだろうが、3人の表情には水に入り「新生」を経た清々しさも窺える。

その印象——歌詞にも雨、川、露、滝、湖といったイメージが頻出する——は野心的な音作りによって更に深まる。プロデュースは旧知の間柄であるドム・モンクスが担当し、同じ空間で同時に演奏しオーバーダブは極力避ける(＝「場」を臨場感豊かに捉える)アプローチも踏襲されている。とはいえツアーやレコーディングで知己を得た数々のセッションミュージシャン／シンガーを合計9名招き入れた結果、これまでとは異なるフレッシュかつ「この中にずっと包まれていたい」と思わせる音空間が造成された。まず耳を引くのがタブラ、ウィンドチャイム等を含むパーカッション群の繊細かつキネティックなグルーヴ感だ。冒頭から小気味よく滑走するその様に筆者はふとマーヴィン・ゲイの名作『ホワッツ・ゴーイン・オン』(71)を想起したほどだし、あのアルバムと同様に本作もソングサイクル的に楽曲をほぼ繋げる構成になっている。女性3人の添えるコーラスが岸辺に飛ぶカゲロウのごとく揺らぐ一方で、表情豊かなベースプレイが随所で際立つ。来日を目前に控えるニューエイジの伝説：ララージも"グランドマザー"での雄大で瞑想的な歌声を筆頭に多彩な楽器演奏で貢献。彼の発するいわば「護符」的なオーラも相まって、本作はオーガニックなサイケデリアを展開していく——様々なサウンドとボイスと感性、アコースティック／エレクトロニックの要素が折り重なり融合しながら変化するその様は、一見滔々としながらも流転する川のごとくめくるめく美しさだ。「老いること」に思いをめぐらす"インコンプリヘンシブル"のように、リニアな時間軸は確実に前進している。しかし本作で最も強く胸を打つ、聖歌のごときタイトル曲"ダブル・インフィニティ"——ふたつの生が絡まり合うことで生まれる無限の絆——は、時空のあわいに生じる愛の中に永遠を見出してみせる。

これまでに2枚組や年に2作発表したこともあるバンドなだけに、最終候補16曲から9曲にまで絞り込まれた本作の後に姉妹編が登場する可能性はある。しかし根幹にあるフォーク／カントリーといったルーツ音楽をワイドにスピリチュアルに飛躍させた本作は、新たなフェーズを迎えた彼らがなぜ現在最も器が大きくバイタルなバンドのひとつであるかを得心させる1枚だ。　**坂本麻里子**

CamScannerでスキャン

GETTING KILLED

GEESE

GETTING KILLED／ギース

PTPS60CD (VMG)　9/26　**IMPORT**

ロックの歴史を駆けまわるエナジー

デビューアルバム『プロジェクター』(21)リリース時点では、メンバーはまだ10代だったニューヨークのブルックリン拠点のバンド、ギース。当時はUKの同時代のギターロックに影響されたポストパンク風のサウンドが中心だったが、セカンド『3Dカントリー』(23)はカントリーやソウルを取り入れて歌と音をゴージャスに展開した一作となった。そのときも若いバンドならではの成長のスピードに目を見張ったものだが、彼らのポテンシャルを真の意味で知らしめたのはフロントマンのキャメロン・ウィンターが発表したソロアルバム『ヘヴィ・メタル』(24)だろう。フォークや室内楽風のアレンジによる親密な作品であり、フォーカスが当たっていたのは何よりもウィンターの深みのあるボーカル表現だった。バンドのときのやや大仰なスタイルではなく、繊細さを滲ませる歌唱は曲の良さをぐっと際立たせていたのだ。ギースはサウンドの語彙が多いだけに、逆に言えばどこに中心があるのかわかりにくいところもあったわけだが、何てことはない、いい曲をしっかり情感豊かに歌えるバンドであることがそこではっきりとした。

3作目となる『ゲッティング・キルド』は止まらないバンドの成長を示すかのように、さらにサウンドを拡張した一枚として不敵に叩きつけられている。今回プロデュースを務めたのは、ヴィンス・ステイプルズやアイドルズとの仕事で知られるケニー・ビーツ。ざっくり言えばラップからポップ、インディロックまで幅広くやれるプロデューサーであり、本作ではギースのクラシックロック志向をモダナイズしていると言えるだろう。ノイジーで混沌としたスローナンバー"Trinidad"に始まり、じつに様々なタイプの楽曲が収録されている。朗らかなサイケポップ風の"Cobra"、騒々しいコーラスとともに突っ走る"Getting Killed"、ファンク調の"Bow Down"と、それこそロックの歴史を四方八方に冒険するような興奮がある。これは幅広い時代のスタイルに対しての知識と好奇心がないと実現不可能なことだ。もちろん野心も。また、レッド・ツェッペリン、ピンク・フロイド、デヴィッド・ボウイといったブリティッシュロックへの率直な憧憬も以前より大胆に表出している。

一方で、前作でカントリーを探求した成果は"Husbands"をはじめとするスロー～ミディアムテンポのナンバーで発揮されており、そこではウィンターの年齢にそぐわない成熟した歌唱を聴くことができる。幅広いロックの遺産をある種演劇的な舞台装置とすることで彼はある種演劇的な歌を披露してきたわけだが、ソロ作を挟み、より生々しい感情をドラマティックなメロディに溶けこませるようになった。リードシングルであり、フォーク調の導入から次第に高揚を生みだしていく"Taxes"は現在のギースの到達点を示す一曲だが、そこでは「ぼくは自分の心を破壊するだろう」という不穏な宣言が祝祭感とともに立ちあがってくる。その相反する感情の衝突が爆発的なエネルギーをもたらしているのだ。

木津毅

CamScannerでスキャン

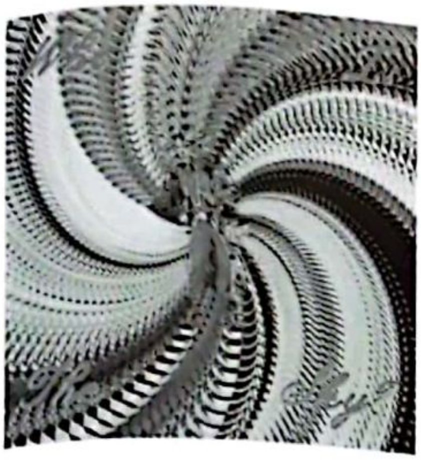
WHO IS THE SKY?

DAVID BYRNE

フー・イズ・ザ・スカイ？／デヴィッド・バーン

OLE2178CDJP（ビート） ¥2,860 発売中

音楽の豊かさがここにある



デヴィッド・バーンにとって最大のヒットとなった『アメリカン・ユートピア』（2018）以来、約7年半ぶりの通算9作目である。同作のツアー、2019年のブロードウェイミュージカル化、それを撮影し再構成したスパイク・リーの映像版と展開してきた『アメリカン・ユートピア・プロジェクト』は、ブライアン・イーノらとの緻密なスタジオ作業で構築されたアルバムから、12人編成のバンドが歌い踊るフィジカルでダイナミックなライブ集団表現へと進化してきた。アイディアひとつでライブはこれほどまでに新鮮で自由で知的で解放的で喜びと驚きと興奮に満ちたものになるのかと驚かされた。

この新作は、前作で到達した地点からさらに先に進もうという意識が感じられる。それは、アイロニーやシニシズムではなく、楽観的で明るい未来への眼差しであり、愛の力を実感することだ。前作はほぼ全曲がイーノとの共作だったが、今作は全曲バーンひとりで書き上げた。ちょうどそれはパンデミックの時期にあたっていたので、音楽をやる意味、曲を書く目的といった根源的な自問自答を繰り返しながらの作業だった。その結果得たのは「僕は人がどう思おうが気にしない。自分が何者なのか、何をしているかわかっていれば、人は〈快適ゾーン〉から抜け出すことができる」という気づきだった。それはつまり、安楽なマンネリズムのぬるま湯から抜け出して未知の冒険に繰り出すということだ。そこでバーンがパートナーとしてアレンジ面で助力を求めたのがニューヨーク拠点の室内楽アンサンブル＝ゴースト・トレイン・オーケストラ。さらにセイント・ヴィンセント、パラモアのヘイリー・ウィリアムス、ザ・スマイルのトム・スキナー、「アメリカン・ユートピア・ツアー」にも参加したブラジル人パーカッショニストのマウロ・レフォスコなどが名を連ね、プロデュースはハリー・スタイルズやフローレンス＆ザ・マシーンを手がけたキッド・ハープーンを起用。彼の作る作品の音（録音）の良さが気に入ったという。

ホーンやストリングスを含む15人編成で繰り出されるゴースト・トレインのネオクラシカルと東欧的な香りとラテンエスニックなニュアンスが重層的に連なるエレガントで気取らず親密なオーケストレーションとバンドグルーヴは新鮮かつパワフルで、楽曲の持つ無類のポップネスとエモーショナルな衝動を実に的確に、無駄なく伝えてくる。元来決して器用ともデリケートなニュアンスに富んでいるとも言えない硬質でクールなバーンのボーカルを補って余りある、豊かで広がりのある音楽世界を作り上げているのだ。見事と言うしかない。

寓話的なストーリーを語りながら、ニューヨークに住む生活者としてのバーンの実感を込めながら、さまざまな矛盾と葛藤を抱えながらも、未来に向けての「イエスと書かれたドア」を叩き、未知の世界へ行こう、と歌う。13人編成のツアーも予定されているという。ぜひ日本でも実現を期待する。

小野島大

CamScannerでスキャン

WISHBONE

CONAN GRAY

ウィッシュボーン／コナン・グレイ

(ユニバーサル) 発売中 **IMPORT**

失恋探偵コナン、シーズン4

まだ10代の頃にYouTubeに投稿したカバー&オリジナル曲が注目を集め、2020年に『Kid Krow』で晴れてメジャーデビューを飾ったコナン・グレイ。キリキリ痛むほどにセンシティブなティーンの日記をそのまんま歌にしたような「等身大」のソングライティングが共感を呼び、特にZ世代を中心に多くの熱狂的なファンを獲得しているのもご存知のとおり。24年発表の前作『ファウンド・ヘヴン』では、マックス・マーティンを初めとする大物プロデューサー陣を新たに招致。80sシンセポップのキラッキラな高揚感で弾けまくるNewサウンドに挑んだのも記憶に新しいところだろう。

が、しかーし！ 通算4枚目にして、約1年半ぶりの最新作でのコナンは、そこから早くも新境地となる道を歩み始めた。総合プロデューサーに復帰したのは、初期の2作品でも最高のサポート役を務めていたダン・ニグロ(チャペル・ローン、オリヴィア・ロドリゴ)。「親しい友人やレコード会社のスタッフにもいっさい聴かせず、ひとりきりの環境でじっくり書き溜めた」と本人も明かすとおり、どこまでも「自己省察」的な失恋ソングがずらりと並んだ一方、洗練されたアレンジが細部にまで施された本作は、コナン史上もっとも「美麗なる傑作」なのだ。オーケストラの優雅なストリングスがサビの飛翔感とシンクロする〝This Song〟、後半の語り風ボーカル(オリヴィアの〝ゲット・ヒム・バック!〟とか、ダン・ニグロお得意のやつ!)が自虐的ユーモアを煽りたてていく〝My World〟、初期クランベリーズの透明感(と、ドロレス・オリオーダンのあの歌声!)を彷彿させるラスト曲〝Care〟などなど、ファンの間でもベストソングの投票が割れるくらい、粒ぞろいの全12曲。秋の雨降りの夜にこそ、聴こう。 内瀬戸久司

LOST AMERICANA

MGK

失われたアメリカーナ／mgk

(ユニバーサル) 発売中 **IMPORT**

川は途絶えず繋がっていく

24年3月にマシン・ガン・ケリーからmgkに改名、本作の予告動画ではなんとボブ・ディランがナレーションを務めるなど、何かと話題に事欠かない男の7作目。ラップからポップパンクへと華々しく表現を移した20年の『ティケッツ～』と22年の前作『メインストリーム～』が共に全米1位を獲得し、ポップパンクリバイバルの旗頭として存在感を高めてきたmgk。本作にも彼の最大のメンターであるトラヴィス・バーカーのプロデュースによるビートの良さが際立ったポップパンク〝ヴァンパイア・ダイアリーズ〟のような曲はある。ただ、スタジアムロック然とした壮大なサウンドデザインから曲後半でいきなりアメリカーナへと移行するオープニング曲〝アウトロー・オーヴァーチュア〟が象徴的なように、本作ではむしろ「ポップパンクからの逸脱」にこそ主眼が置かれているように思える。ラウドロックに接近した苛烈なサウンドが壮快な〝ラン・レベル・ラン〟、ジャングリーなギターリフが印象的な〝スウィート・コラライン〟などSide-Aはポップパンクにいかに新たな要素を掛け合わせるかに腐心した7曲が並ぶ。一方のSide-Bは、エモ調のトラックにラップを乗せた〝インディゴ〟や〝スターマン〟、ピアノの音が美しいビッグバラード〝オルフェウス〟など、はっきりポップパンクの外側へと飛び出しており、ヘヴィロックにエモなどY2Kのポップパンク以外の側面に焦点をあてているような印象だ。ディランのナレーションでは本作を「アメリカンドリームの個人的な発掘であり、失われたものを探す旅である」と評している。しかし本作を聴いて抱くのは、失われたものを探すというより、彼が、あるいは我々が何も失わず、これまで通過してきた全てと共にあるのだという感覚である。 [illegible]

BLEEDS
WEDNESDAY
ブリーズ／ウェンズデイ

DOC408JCD（ビッグ・ナッシング） ¥2,750 9/19

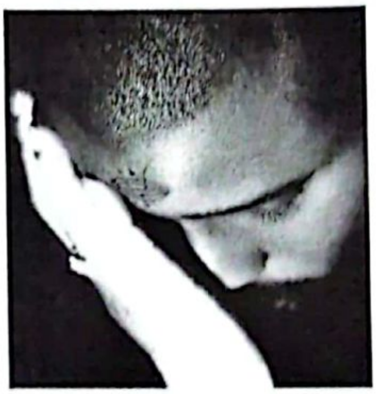
重さと軽さを行き来できる力

　2023年にリリースされたアルバム『ラット・ソウ・ゴッド』が、“Pitchfork”などで高い評価を獲得。2020年代を牽引するロックバンドとなったアメリカ・ノースカロライナ州アッシュビル発のウェンズデイの新作が届いた。暗闇から光が差してくるシューゲイザー的な高揚感から、カーリー・ハーツマンの自由に冷めた歌声へ。さらに爆発力のある演奏が交互に訪れる展開が、オルタナのツボにハマる1曲目“Reality TV Argument Bleeds”からグッとくる。カントリーなギターとハイトーンもしなやかな歌い出しから、サビでは低音が響き渡る“Townies”も堪らない。「カントリーゲイズ」を標榜していたバンドだし、確かにカントリーでもシューゲイザーでもあるのだけれど、それ以上にオルタナ感に耳が惹かれる。シャウトしまくりの“Wasp”は、その極み。中盤には甘いギターと歌声の“Elderberry Wine”、美しい小品“The Way Love Goes”が登場するし、ラストのシューゲイザー的な惨さが炸裂した“Carolina Murder Suicide”、軽やかに切ないカントリー“Gary's II”という畳み掛けには涙が出るけれども。これまで以上に様々なジャンルを昇華し、細やかな感情を受け止めてくれる、包容力があるアルバムだ。

　今作も『ラット・ソウ・ゴッド』と同じくアッシュビルで制作。『Twin Plagues』（2021年）からレコーディングを担当してきたアレックス・ファーラーがプロデュースを手がけた。カーリー・ハーツマンが持ち込んだデモをバンドメンバーとブラッシュアップしていくスタイルも、これまでと変わらない。しかし、アイデンティティを感じる歌と骨太な演奏はパワーアップしており、『ラット・ソウ・ゴッド』の高評価とライブの積み重ねが、バンドをいい方向へと導いたことが伝わってくる。　高橋美穂

THE PASSIONATE ONES
NOURISHED BY TIME
ザ・パッショネイト・ワンズ／ノーリッシュド・バイ・タイム

XL1551CDJP（ビート） ¥2,750 発売中



ゆらめきながら、きらめいて

　USが生んだエレクトロニックミュージックのライジングスター：ノーリッシュド・バイ・タイムが会心の新作をリリース！と書き出してしまうほど、25年屈指のアルバムが誕生した。収録曲は12、シンセポップを軸に、シティポップ、ヒップホップ、R&B、ポストパンク、そしてハイパーポップの香りもほのかに漂わせる楽曲達は、ハードな日常の中で繊細にゆらめく我々の感情をカラフルに映し出す。今作は、作詞／作曲／ミックスのすべてがノーリッシュド・バイ・タイムの手によるもの。一体、この才能は何なのか？

　ノーリッシュド・バイ・タイムこと、マーカス・ブラウンはボルティモア生まれ。ティーン時代に、マイケル・ジャクソンの傍でギターを引き倒すスラッシュに心を奪われ、音楽の道を志すことを決意したという逸話がある。その後の19年、LAにて現名義での活動を開始し、デビュー作とEPを経てリリースされた2ndが今作になる。

　その先行シングル“9 2 5”では、9時〜5時シフトの堅い仕事（9 to 5）に就きながらも、本来なりたい自分になろうとする人物が穏やかな観察者の視線から描かれる。理想とのギャップに対するもがき、悪癖への葛藤といった感情のマグマをボルティモアクラブをベースにしたトラックに乗せ、最後には〈He Won't Let The Dreamer Die／夢を追い続ける人は永遠に生き続ける〉と力強く宣言するアンセムは、世界中のチャレンジャーの胸を熱くさせる。

　アーティスト名を直訳すれば、時とともに育まれるもの、といったニュアンスになるだろうか。あのワンオートリックス・ポイント・ネヴァーをして「唯一ネクストレベルだと本気で思った」と評価されるマーカス、その才能のきらめきをこの先も見守っていきたい。　フラメル

CamScannerでスキャン

STAR LINE

CHANCE THE RAPPER

スター・ライン／チャンス・ザ・ラッパー

DOWNLOAD

愛は今どこにある

6年ぶり2作目。彼のキャリアが最高の充実期にあることを示す見事な傑作だ。

タイトルはジャマイカの黒人民族運動家マーカス・ガーヴェイが設立した海運会社の名からとっている。ブラック・スター・ラインはガーヴェイの提唱するアフリカ帰還運動(奴隷制度のため強制移住させられたアフリカ系アメリカ人をアフリカに帰す運動)の中核事業のため設立されたが、アメリカ政府の謀略でガーヴェイが逮捕され瓦解した。ガーヴェイはジャマイカでは国民的英雄で、いわゆるラスタファリズムの提唱者として知られるが、チャンスはガーナやジャマイカを旅して自身のルーツや民族の歴史に思いを馳せ、それが本作の制作に繋がっていったようだ。

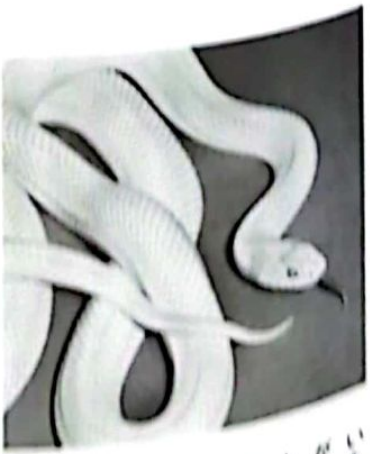
彼はここで人生におけるさまざまな試練や障害に立ち向かい、先人の教えや功績を武器に戦おうとしてる。BJ・ザ・シカゴ・キッドをフィーチャーした"The Negro Problem"や、キリスト教の偽善への怒りに満ちた"Letters"は、抑圧された黒人たちの経験と心情を率直に描く。もちろん彼らしい遊び心や人懐っこさを忘れてはいない。ジャミーラ・ウッズとソウルフルなデュエットを聴かせる"No More Old Men"、ジョーイ・バッドアスとの甘美なソウルファンクバラード"The Highs & The Lows"、ジャズミン・サリヴァンとのR＆B色濃い"Speed Of Love"など、コラボ楽曲はどれも充実しているし、単独楽曲はチャンスの多彩で柔軟で間口の広い才能の閃きを示す。デバージをサンプリングした甘美でノスタルジックな"Pretty"は素晴らしい。ポップで多彩な楽曲、終始持続するしなやかなテンション、起伏に富んだアレンジと構成で、17曲68分と長いが飽きさせない。今年度のベストアルバム有力候補である。小野島大

PRIVATE MUSIC

DEFTONES

プライベート・ミュージック／デフトーンズ

IMPORT



簡潔でなおかつ深い第10作

[illegible]

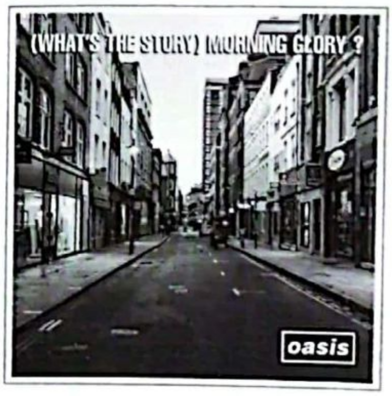
CamScannerでスキャン

(WHAT'S THE STORY) MORNING GLORY?

OASIS

モーニング・グローリー:30周年記念デラックス・エディション<完全生産限定盤>／オアシス

SICX-30246/7(ソニー)　¥4,800　10/3　2CD



ライムとキャラクター

世界的に最も売れたオアシスのアルバムであり、楽曲のクオリティが最も高い作品であるのは間違いない。収録されている楽曲すべてに合唱を促進する力がある。しかも全体の流れもいい。"Wonderwall"が一瞬爪弾かれた後の"Hello"の轟きから、熱狂的な崩壊を予感させる"Champagne Supernova"まで、一貫したストーリー性を感じさせる。紛れもない傑作だと言って間違いないし、時代にも当然残るだろう。

しかし、このアルバムを名盤というときに、どうにも居心地の悪さが残る。60年代以降のロックミュージックの進化性と社会的ダイナミズムが陰りをみせ、ユースカルチャーとしての勢いがダンスとヒップホップに移っていき、カート・コバーンという最後のスターを失った1994年。オアシスは、フェイクとしてのロックンロールスターを堂々演じることで突き抜けた。ラッパー以上の上昇志向と不遜なユーモアを目立たせるキャラクターの強さと、シンプルなコードワークに見事なライミングを乗せるリリカルなセンスで、ロックスターの地位とイメージを根こそぎ奪っていった。居心地の悪さは、一種の時代錯誤性を武器にしていたオアシスが、ただただ実直にストレートなロックスターとして歓迎されている今の時代の気配からきているのだと思う。

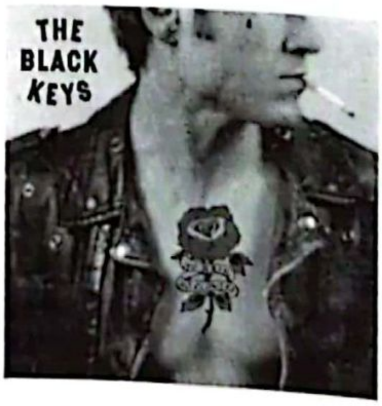
だとしても、楽曲が際立っているのは事実だ。〈maybe〉と〈saves me〉で韻を踏みながら声を伸ばしていくリアム・ギャラガーの魅力はどう考えても否定できない。ボーナストラックの"Cast No Shadow"や"Acquiesce"におけるボーカルの掛け合いにも確かな力が宿っている。歴史がシャンペンの渦にのみ込まれ、ライムとキャラクターだけが残った。そんな風景を、このアルバムから幻視する。　伏見瞬

NO RAIN, NO FLOWERS

THE BLACK KEYS

ノー・レイン, ノー・フラワーズ／ザ・ブラック・キーズ

WPCR-18762(ワーナー)　¥3,300　発売中



挑戦心を胸にさらなる高みへ

洗練されたメロディの良さにグウの根も出ない。ベックやノエル・ギャラガーとコラボした前作も素晴らしかったが、この13thアルバムではまた別角度から新境地を切り拓き、これまでリーチできなかった層にもアピールしうる普遍性と訴求力を獲得している。過去作と比べても、入りやすくて聴きやすい一枚と言えるだろう。かといって、聴き飽きることはなく、繰り返しにも耐えうる強度を持つサウンドメイクで中毒性も誘う。いやもう、さすがとしか言いようがないクオリティの高さに舌を巻く。

今作は初の試みとして、ラナ・デル・レイの作品を手がけたりック・ノウェルズ、エアロスミスやボン・ジョヴィのヒット曲を生み出したデスモンド・チャイルドなど外部プロデューサー／ソングライターと手を組み、楽曲にテコ入れしている点がポイント。さらにダン・オーバック(Vo／G)は自身のレーベルのプロデュース業で培われたソングライティング能力を土台に、より高い視点で楽曲を作る術を身に付けたことも大きいのではないか。

「雨が降らねば、花は咲かず」という格言めいたオープナーの表題曲から、たおやかな美メロの煌めきを存分にアピールしている。また、鍵盤奏者にスコット・ストーチを迎えた"ベイビーガール"、"メイク・ユー・マイン"の2曲はとりわけキャッチーで、今から観客が踊りながら歌いまくる光景が脳裏に浮かんでくるよう。ほかにブラック・サバス風のドゥーミィーな展開が待ち受ける"マン・オン・ア・ミッション"、そして、ラストを飾る"ネオン・ムーン"における郷愁を刺激する音色も格別である。アルバム全体を通して、ザ・ブラック・キーズが一段上のフェーズに進んだことを知らせる傑作だと思う。　[illegible]

THE LUCK AND STRANGE CONCERTS
DAVID GILMOUR
ラック・アンド・ストレンジ・コンサーツ／デヴィッド・ギルモア

SICP-31817/20（ソニー） ¥11,000 10/17 2CD+2Blu-ray

全英1位の音をローマから

つい先日ロジャー・ウォーターズの『ディス・イズ・ノット・ア・ドリル：ライヴ・フロム・プラハ』を楽しんでいたと思ったら、余韻を味わう間もなく今度はデイヴ・ギルモアが8年振りに行ったツアーライブのビッ[illegible]年出[illegible]高の盛り[illegible]かでローマ、ロンドン、LA、NYで厳選された20回ほどのライブを行ったわけだが、そこからセレクションされた23曲がCD2枚に収められている。『邂逅』のナンバーを中心にそれまでのソロ作から満遍なく集められている上、ピンク・フロイド『鬱』からの“時のない世界”、『狂気』の[illegible]いった会場の全員が聴きたいナンバーもたっぷり披露してくれ、とにかく非常にバランスのとれたセットリストとなっていて、グレッグ・フィリンゲインズ（Key）を始め腕利き揃いのメンバーたちが楽曲の世界をみごとに拡大していく。

そんな好ライブをさらに特別なものとするのがイタリア・ローマにある古代ローマ最大の野外競技場跡〈チルコ・マッシモ〉で撮られた映像がBD2枚に収められていること。最大30万人が収容されたなんていう話もある会場は巨大のひと言だし、だからこそ多彩な映像演出の効果も素晴らしく、そこにギルモアの豊かなロングトーンやチョーキングの音がぴたりハマって美しいことこの上ない。ディスク1はそのライブの約2時間半弱のコンプリート映像で、ディスク2はMV、ツアーリハーサル、ドキュメンタリーなどが収められてこちらもなかなか楽しい。このライブもやっぱり日本で体験したかった。 **大鷹俊一**

SAVING GRACE ROBERT PLANT
セイヴィング・グレイス／ロバート・プラント

WPCR-18792（ワーナー）
¥2,970 9/26

[illegible]ことだが、[illegible]の新作登場となった。ただ、これはあくまでもセイヴィング・グレイスというバンドのデビューであり、ロバートはメンバーとしてのポジションを崩さない。そんなグループのコンセプトは、失われた曲、見捨てられた曲の再発見で、トラッドやブルース、ゴスペル、ロック、アメリカーナ等々、多彩な曲たちがアイリッシュテイストたっぷりなバンドサウンドに仕立て直され、まさにロバート好みならば、彼と共にボーカルを取る女性スージー・ディアンとのバランスもとてもよく心から寛げるし、モビー・グレイプの“イッツ・ア・ビューティフル・デイ・トゥデイ”なんていう懐かしい曲などのお楽しみが詰まっている。映画の後はこれだね。 **大鷹俊一**

LIVE AT THE OVAL 1971 THE WHO
ライヴ・アット・ジ・オーバル 1971／ザ・フー

UICY-[illegible]（ユニバーサル）
¥3,300 発売中

[illegible]場公開。そして本作である。それぞれに突出したテクニックを誇る4人が巨大音量で突っ走るライブは得体の知れないモンスターの襲来だ。それでいて誰ひとりアンサンブルから逸脱することなく、これ以上あり得ない熱狂と陶酔に着地させる。ストーンズやツェッペリンに比べ日本では盛り上がりにくかった彼ら。『トミー』でロックオペラという新領域を開拓する知的な深さを見せつけたり、その他あれこれ超一級の破天荒な要素が多過ぎたがゆえに、まさに『何者？』という戸惑いが我が国のリスナーにはあったのかも。決定的コンテンツが大盤振る舞いされている今こそ、ザ・フーの凄さを味わい尽くしては？ **茂木信介**

CamScannerでスキャン

THE FUTURE IS HERE AND EVERYTHING NEEDS TO BE DESTROYED　THE ARMED

ザ・フューチャー・イズ・ヒア・アンド・エヴリシング・ニーズ・トゥ・ビー・デストロイド／ジ・アームド

DOWNLOAD

前作『Perfect Saviors』（2023年）までの3部作を経て、初期作品にあったハイボルテージなスクリームとカオティックなハードコアを炸裂させる、デトロイト発のハードコアパンクコレクティブの6thアルバム。今作のテーマは『Weltschmerz』、厭世観だという。力ある者の手によって、盤上で意のままに踊らされる社会や世界をぶち壊すように、金属的な音を響かせるギターや不穏な音階で悲鳴をあげるサックス、激しいビートの連打で、冒頭の"Well Made Play"からノイズが耳をつんざく。ポップなタッチの曲で息継ぎをさせてくれもするが、今回はインダストリアルな音響の中、絶叫の限りを尽くす怒涛のアルバムとなった。中心的なメンバーに加え、カート・バロー（コンヴァージ）等今作でも多数のミュージシャンが参加。猛暑でぼんやりした頭を吹っ飛ばすにはうってつけの怪（力）作だ。　吉羽さおり

THE SMOOTH SOUNDS OF TRES LECHES, LHCC MART VOL. 1　TRES LECHES

ザ・スムース・サウンズ・オブ・トレス・レチェス・LHCCマート Vol. 1／トレス・レチェス

BRC793TR（ビート）
¥2,200　発売中
タワーレコード限定

これは面白い。快楽度の高いファンクやR&Bをモダンに鳴らすことで人気のハイエイタス・カイヨーテから、ポール・ベンダーとサイモン・メイヴィンがツアーメンバーのサイレントジェイと組んだサイドプロジェクトで、ハイエイタス・カイヨーテの楽曲をセルフカバーするというものだ。もともとは架空のスーパーマーケットのBGMを作るというコンセプトだったようで、なるほど商業施設で流れているような（ミューザックと呼ばれる）フュージョンやニューエイジのような「嘘っぽさ」が感じられるのだが、アレンジ能力と演奏力の高さによってむしろ簡単に聞き流せないものへと昇華されている。プラスティックでねちっこいサウンドはアダルトコンテンポラリーのような趣もあり、要するに、いかがしくもセクシーだ。洒落たジョークであり、大人の贅沢な遊びのような音楽。　木津毅

IF NOT WINTER　WISP

イフ・ノット・ウィンター／ウィスプ

DOWNLOAD

ウィスプことナタリー・R・ルーは、TikTokでのバイラルヒットを介した近年のシューゲイザーリバイバルの代表格であり、それらの例に漏れずデフトーンズ以降のヘヴィシューゲイザーの影響下にある。しかし、デビューアルバムとなった今作ではそうした括りからの脱却が意識され、制作段階で参照したというコクトー・ツインズやスロウダイヴの音像に接近。結果としてスタイル面での新奇性は薄まった感もあるが、そのバンドサウンドよりもウィスプ自身の囁き声に焦点を当てて聴くと音響構築の旨みが一気に鮮明になる。既存のジャンルに連なるものというより、ユールやiVyのような同時代のアーティストと共鳴する（フェアリーコア的な美意識を各々の形で体現する）表現と捉えるほうがしっくりくるし、その観点から味わうか否かで手応えが変わる。とても魅力的なアルバムだ。　和田信一郎

I LOVE MY COMPUTER　NINAJIRACHI

アイ・ラヴ・マイ・コンピューター／ニーナジラーチ

DOWNLOAD

昨年リリースしたEP『girl EDM』で注目度が急上昇。ポケモンのジラーチにちなんだ名前を用い、櫻坂46"承認欲求"をリミックスしたことでも知られるニーナジラーチが、待望の1stアルバムを発表した。音楽やゲームなどのカルチャーと出会い、自らもクリエイトする側になることを可能にしてくれたコンピュータがテーマだ。

彼女は『I Love My Computer』というタイトルの通り、愛を表明する一方（"Fuck My Computer"なんてタイトルの曲もある）、望まぬ情報に出くわす（"Infohazard"）、書きこみを削除する（"Delete"）といったことについても歌っている。2010年代のEDMに影響を受けたサウンドでポップなメロディやボーカルチョップに彩られている。SNS時代のダンスミュージックと評されるのもわかる音色の多様さ、スピード感であり、ひたすら楽しい。　浅野利明

CamScannerでスキャン

ALFREDO 2 FREDDIE GIBBS & THE ALCHEMIST

アルフレード2／フレディ・ギブス&ジ・アルケミスト

チーズとバターのパスタのタイトルと、ラーメンのアートワーク。2020年の傑作、フレディ・ギブスとジ・アルケミストの同名アルバムの続編でも、ギブスは足を洗った立場から、冷酷な薬物売買の世界を描く。パスタが描かれた1作目がイタリアのマフィアなら、2作目は日本の暴力団との絡みをまぶしている。それでラーメンの登場となり、MVも日本で撮影して念を入れる。「Alfredo」はふたりの名前の合成でもある。何度かメジャーと契約したものの、ほぼ自力で這い上がった遅咲きのギブスと、最近、多作なジ・アルケミストの相性は抜群だ。アンダーソン・パークの客演が光る"Ensalada"、コモンの名曲と同タイトルの曲、アルバムをドロップしたばかりのJIDの客演ヴァースなど、聴きどころは多い。1作目に続き、ふたりの職人芸を楽しめるドシッとしたヒップホップだ。 池城美菜子

DOWNLOAD

HYPERYOUTH JOEY VALENCE & BRAE

ハイパーユース／ジョーイ・ヴァレンス&ブレイ

米国ペンシルベニア州出身のラップデュオによる3作目。勢いに乗り、ついに今作でメジャーデビューだ。ビースティ・ボーイズのZ世代解釈といった声もあるが、どうにもそれだけでは説明しきれない、面白い人たちだと思う。ブーンバップ色が強かった前作から一気にスポーティ要素が増し、パーティラップにパンク由来の荒々しさ、さらにY2Kクラブ感覚が合流することで独自の折衷サウンドに。コラボ相手の人選も意外性が高く、ジェイペグマフィアらエクスペリメンタルな文脈とも接続。2020sラップの多様化を象徴している作品と言えるだろう。昨今、若い世代によるEDMの新たな解釈が興っているが、本作はそのひとつとしても受容できる。……といったように、どんな潮流とも紐づけて味わうことができそうな旬の音楽。世界中のティーンにたくさん聴かれてほしい！ つやちゃん

DOWNLOAD

WILLOUGHBY TUCKER,I'LL ALWAYS LOVE YOU ETHEL CAIN

ウィロビー・タッカー、アイル・オールウェイズ・ラヴ・ユー／エセル・ケイン

傑作1st『Preacher's Daughter』から3年、フロリダ出身のトランス女性ヘイデン・アネドニアが、エセル・ケインというキャラクターを介した半自伝的物語の続編を届けてくれた。引き続き制作の全プロセスを自ら主導。サザンゴシックの霧に包まれたアメリカーナ×アンビエントの長尺の曲が並ぶ大作だという点も変わらない本作は、正確には前日譚であり、前作で言及した初恋の人ウィロビーとの関係に焦点を絞る。

深いトラウマを負い、痛みを忘れさせてくれるものに依存してさらに自分を傷つけるエセルにとって、この関係も破滅的でしかない。だがヘイデンはより柔らかくて美しい音像を駆使し、ナラティブではなく心象のダイナミックな描写に注力。前作で別の恋人に殺されてしまう彼女が最後まで手放さなかった、ウィロビーへの想いの純粋さと強さを印象付けている。 新谷洋子

DOWNLOAD

SURFACE TENSION DEV LEMONS

サーフェス・テンション／デヴ・レモンズ

ペンシルベニア出身のシンガーソングライター、デヴ・レモンズのデビューアルバム。2018年に「Miss iPad」名義で音楽活動を開始し、2020年にリリースしたシングルから現在の名義に。音楽活動以外にも、音楽に関する話題を取り上げる"SongPsych"やジョークっぽい動画を公開する"Dev Limes"といったYouTubeチャンネルも運営している。思いついたら何でもやってみることを信条とするアクティブな人物で、モダンなアーティストというより当世風のクリエイターという形容が適当かと思う。アルバムの内容も、2000年前後のネプチューンズ風のラウドなトラックから、センシティブでアンビエントなアコギの弾き語りまで、作風の振れ幅が広い。歪でローファイなポップスという仕上がりだが、ソングライティングはポップスのツボをしっかりと押さえている。 鳥尾真通

DOWNLOAD

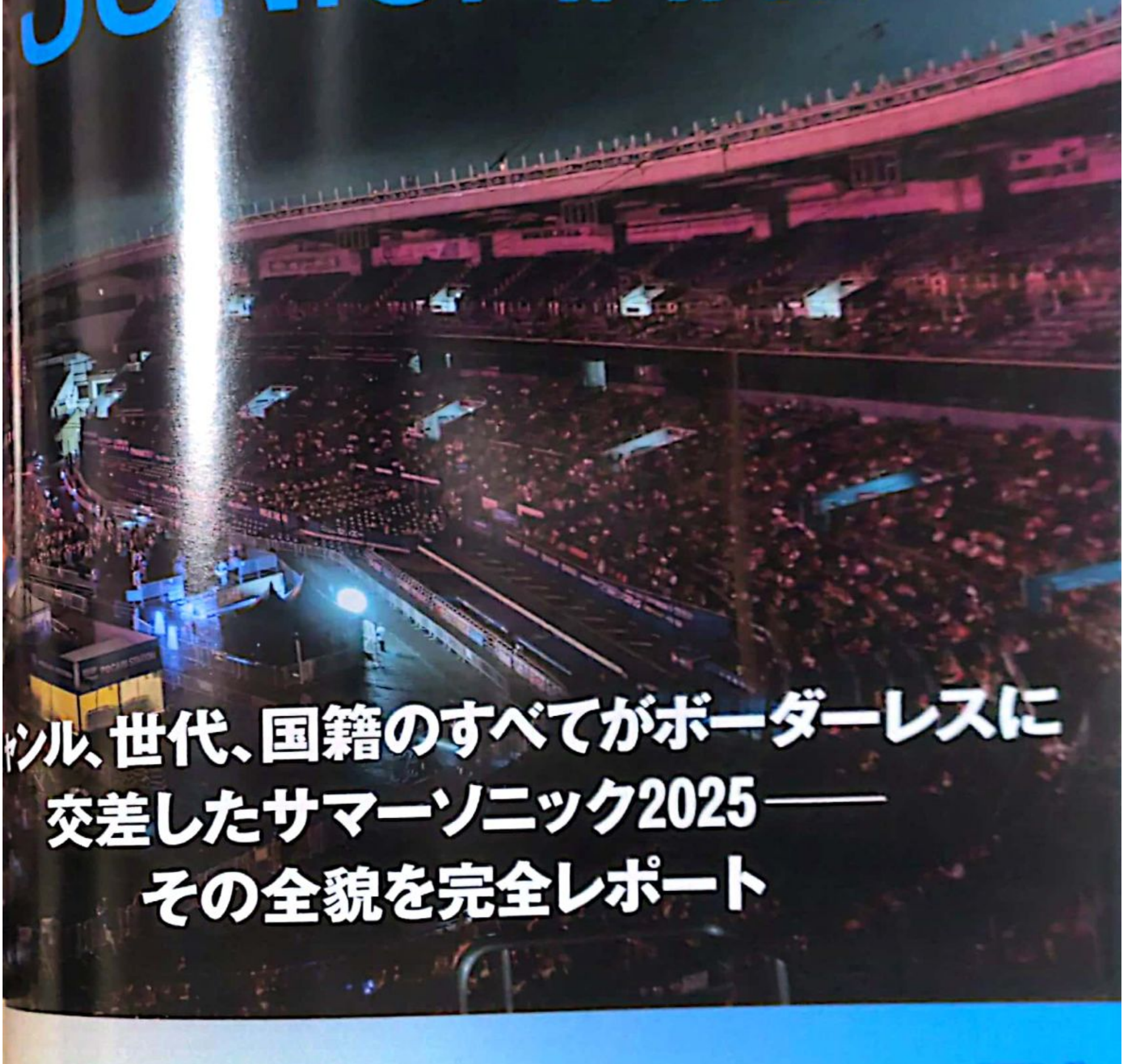
[illegible] V.A.＝オムニバス。

品川区立品川図書館
☎3471-4667
0161684334

4910097511050
00891
雑誌コード 09751-10 Printed in Japan

CamScannerでスキャン

SUMMER SONIC 2025 & SONICMANIA



ャンル、世代、国籍のすべてがボーダーレスに
交差したサマーソニック2025――
その全貌を完全レポート

SONIC MANIA

ソニックマニア新章へ——ブレイクビーツの伝説プロディジー、テクノの化身フローティング・ポインツが加速させたエレクトロの疾走

文＝伏見瞬

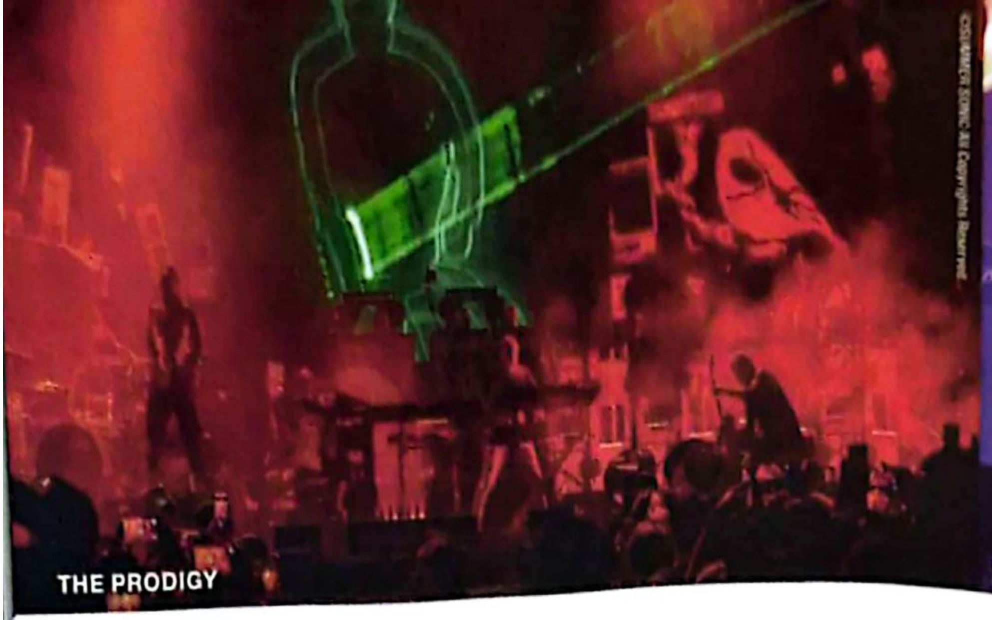
海浜幕張駅から歩いて、年始のrockin'on sonic以来の、久々の幕張メッセ。荷物を入り口右のロッカーにしまい、コモンのステージへと向かう。ヒップホップの歴史を、映像演出と自らのステージングで体現していくような、そんなライブ。痛みを多く含んだ自らの内面をみせつつ、リラックスしたパーティ感も同時に感じさせる。札幌の雄、THA BLUE HERBのライブとも近い感触のある、芯の通ったパフォーマンスに信頼の念を覚えた。

マウンテンステージでPerfumeのパフォーマンスをみて、すでにキャリアの長くなった彼女たちの安定感に凄みを覚える。音はソニックステージよりマウンテンステージの方が良く出ているかな?そんな感触を抱いたのは、その後に2hollisのライブをソニックステージで観たからか。長い金髪を振り回しながら叫びラップするホリス・フレイジャー・ハーンドンの姿は多分に魅力的なのだが、音がどうにも薄い。アンダーワールド、ジャスティス、スクリレックスなど、ダンスミュージックの先人達からの影響を示したサウンドも不完全燃焼。提示したいイメージと実際の出力の間に隙間がある印象。期待していた分、肩すかしを喰らった感じは否めない。とはいえ、映像表現にも楽曲にも力はあるので、別のタイミングで改めてパフォーマンスを観たいと思う。

2hollisの途中でマウンテンへ移動。電気グルーヴ。やはり音の出方が違う。ぶっといサウンドに自然と体が動く。これは会場の音の良さだけでなく、本人達の鍛錬と工夫の賜物であるはず。電気グルーヴのライブは毎回音がアップデートされていて、"Shangri-La"など往年の楽曲のビートも現代的なマッシブなものに変わっている。VJではAI技術が導入されていて、石野卓球とピエール瀧の顔がリアルタイムで複数の絵柄のキャラクターに変わる。この映像処理によってドラッギーな感覚がもたらされ、音の力をさらに倍加させる更新を続けられるから、彼等は現役感を持って存在しているのだろう。まりんを含む5人でのステージ。健在を思い切りアピールしていた。

そして、フローティング・ポインツ。ソニックは音が小さいかもと思っていたが、とにかく別格だった。音の粒の細かさ、繊細さが段違い。なおかつキックもハットもはっきりとした存在感がある。電子音楽に関

CamScannerでスキャン



THE PRODIGY

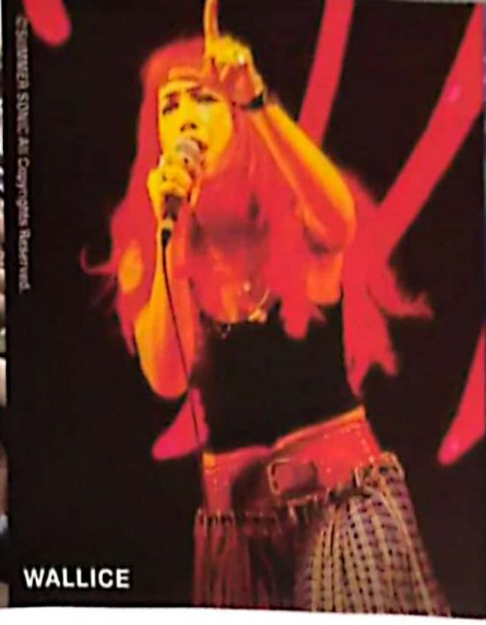
電気グルーヴ

する機知が存分に発揮されたサウンドで、ミニマムな四つ打ちが展開される。それだけで、言い知れぬ心地よさが訪れる。2024年のアルバム『Cascade』の楽曲を中心にしたセットには、物語もなければ、言語で表せるような意味もない。映像も音もひたすら抽象的。意味合いを欠いた音の流れだけで、力強い表現たろうとする。音楽の形式の力で他の表現分野にはできないことを実現する。原理的な形式にこだわる点において正しく「モダン」なダンスミュージック。宇多田ヒカルが登場して会場を沸かせた〝Somewhere Near Marseilles ーマルセイユ辺りー〟に関しても、重なっていくシンセやパーカッションの音の一つ一つが異様に心地よい。リラックスして歌い踊る宇多田ヒカルの姿と相まって、比喩ではなく本当に夢の中にいるような錯覚に陥った。その後の〝Key103〟や〝Afflecks Palace〟でもモジュラーシンセを活かした音の変化、潮流や砂粒を想起させる中山晃子の映像の変化が絡まって、多層的な魅力が持続する。大げさな表現だが、音色そのものに込められた力を具現化したという意味において、歴史的名演にふさわしいパフォーマンスだった。まるで音楽と出会い直すようなライブだった。

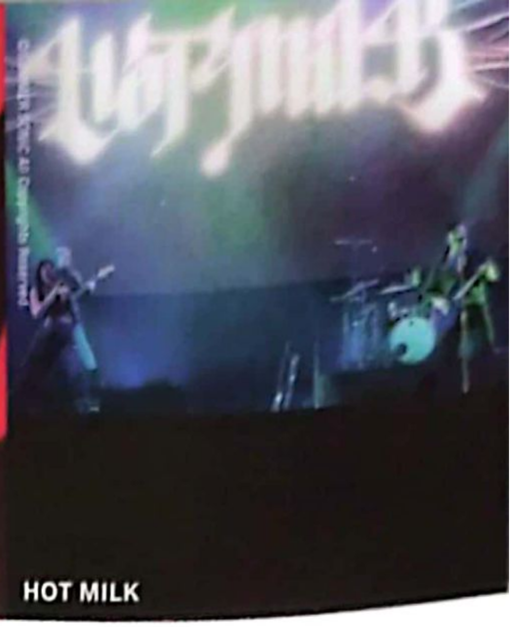
フローティング・ポインツのライブによってゾーンに入った感の私は、しばらく無敵状態。MFSによる、ドラムンベースのリズムの上で連なるラップによってさらなる心地よさを味わい、途中で食べたご飯もやたらうまい。そして、ザ・プロディジーの轟音ライブを大いに楽しむ。とにかく、今夜のアクトの中でも圧倒的に音がデカい（付言すれば、その後のサマーソニックと合わせても一番デカかった）。1990年代にセールスと人気において頂点を迎え、2019年にはフロントマン、キース・フリントを亡くしてしまった彼ら。しかし今回のライブは、トラップやレイジのファンにも、ヘヴィロックやパンクロックのファンにも、EDMやドラムンベースのファンにも刺さる暴力的なサウンドを展開している。現役感バリバリ。ビームの量も凄く、〝ファイアスターター〟も〝スマック・マイ・ビッチ・アップ〟も今の表現として響いてくる。暴力的すぎて後半はさすがに耳が疲れてしまったが（耳栓をしてちょうど良かった）、再びの上昇を迎えたプロディジーの熱演には胸が熱くなった。

電気グルーヴでのライブ直後の出演となった砂原良徳、ユーロビートマンス感を増したTohjiのパフォーマンスを覗きみしつつ、マウンテンのトリへ。高い位置に設置された、ダイヤモンドの装飾が散らばるステージ。そこに現れる銀色の顔の男。ゲサフェルスタインである。リーゼントスタイルの光る仮面と同じく、サウンドにもひたすらに硬質な印象が刻まれている。今回のソニックマニアの中では、かなりBPMを抑えたダンスミュージックを展開する。まるでSF映画のようにメカニックできらきらした、それでいて退廃的な気配を広げていく。深い夜の時間にふさわしい雰囲気で、会場を満たしていった。そして、THE SPELLBOUND×BOOM BOOM SATELLITESによる、気合いの入ったダンス×ロックサウンドを堪能してフィニッシュ。最初に語ったとおりフローティング・ポインツのパフォーマンスにとにかく感嘆した今回だったが、他のライブも濃いものが多かった。約8時間があっという間に過ぎていく、充実した祭りだった。翌日のサマーソニックは思いっきり寝坊した。

...BLUD



WALLICE



HOT MILK

SUMMER SONIC 2025

DAY 1

ロックの炎は燃え続ける。 Y2Kの英雄と新時代のインディ勢が繋ぐ、熱い一日がここに

文＝粉川しの

クリマンの清水さん曰く、「サマソニの本道のアーティスト」が揃った東京初日。エモ、ポップパンクを2020年代に継承したホット・ミルクは、フォール・アウト・ボーイをヘッドライナーに戴いたこの日に相応しい、まさに本道を示す若手だった。マウンテンの広大なステージをフライングVを抱えて走り回るハンナの、70年代ロックスターのようなカリスマ性、モロにエモルックな男子陣が叩き出す壮大にしてキャッチーな爆音と、その全てががっつり噛み合ってうねる演奏に、バンド黒T率高めのオーディエンスも早くも熱狂！ マンチェスター出身ならでは、ノイズがふっと消えた瞬間にオアシスばりの美メロが浮き上がるギターリフも最高だった。

そんなホット・ミルクを途中で切り上げ、ソニックのワリスへ。The 1975やリナ・サワヤマ、ブリーチャーズ等、サマソニはダーティ・ヒットのアーティストと親和性の高いフェスで、同レーベルの期待の星である彼女もまた、この日の本道を象徴するアクトだ。テン年代のドリームポップを背景に、チェンバーやフォークロア（チェックのロングスカートもキュート！）をミックスしていくそのサウンドは、予想以上にアグレッシブで驚いた。特に後半は轟音ギターの足し引きが絶妙で、ドリームポップから水際立ったリアルポップに転じる。まるでフリートウッド・マックをハードコアにやってみた、とでもいった仕上がりだった。

この土曜日は、過去数年のサマソニで最も過ごしやすい気温だったのではないか。空調の効いたメッセは意外なほど心地よく、素麺を食べてさらに涼やかになったところでモノブロックが登場。漆黒のポストパンクを貫いていたrockin'on sonicでの初来日から一転、今回の彼らは真っ暗なトンネルの先に光を見出すようなプレイだった。日本語のモノローグから始まり、全編に物語性が生まれていたのも特徴で、"I'm Just Trying To Love You"や"Take Me"といったロキソニでもやっていたキラーチューンが、ロキソニでは存在しなかった展開を見せ、ポストパンクの殻を突き破ってエモーションが溢れ出していく。ストロークスのDNAに加え、今回のパフォーマンスはキラーズ的NWも感じさせるものだった。バンドの装いもデニムやノースリーブとカジュアルで、日本の夏に最適化していた。

FALL OUT BOY

BEABADOOBEE

BLOC PARTY

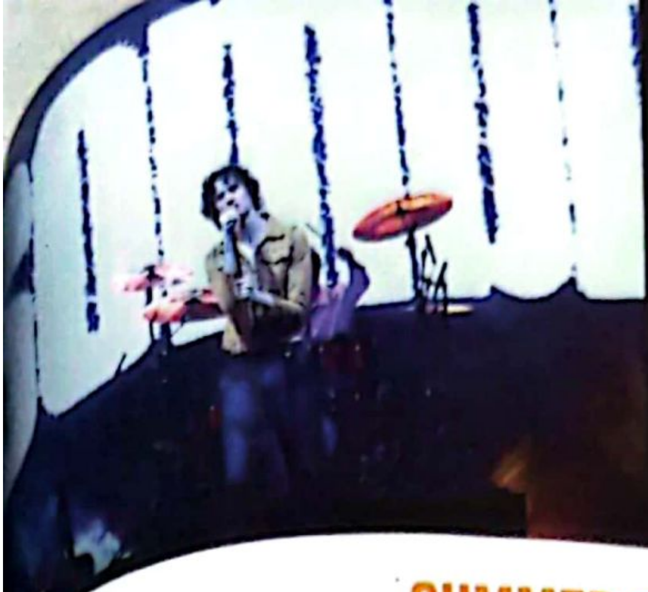
スタジアムに向かうと、エンジン全開でヤングブランドが飛び出してきた。彼は最新作『アイドルズ』で大きくモードを変え、エモ&ポップパンクの王子から、より正統派のロックアイコンへと変貌を遂げた。オアシスやザ・ヴァーヴを彷彿させる、ミッドテンポのエピックロック〝ゾンビ〟を筆頭に、クイーンのオペラ展開やブラック・サバスのハードロック、ザ・フーのカタルシスと、あらゆる要素を呑み込んで疾走するこの日のステージもまた、彼が自覚的にブリティッシュロックの復興者たらんとしている証明だった。一方で変わらないのは逸れ者たちを一致団結させるロックへの信仰で、アリーナに飛び込み、もみくちゃになりながら叫び、ファンと笑い合う「コミュニティの長」ぶりは健在。ファンが飛び入りでギターを弾いた〝フリーバッグ〟の多幸感も含め、ここはずっと変わらないでほしいものだ。

そして、待ちに待った瞬間がやってきた。10年ぶりのブロック・パーティー！　10年のブランクを吹き飛ばすどころか、間違いなく過去最高のパフォーマンスだった。『サイレント・アラーム』の頃は技術的にかなり危なっかしいバンドだったのが嘘のように、現在のベースとドラムを迎えた彼らは、自分たちのピーキーでポリリズミックなポストパンクの真価を、初めて生で再現できる状態になっており、こんなにしなやかな〝バンケット〟は初めてだったし、複雑な電子回路のような〝ライク・イーティング・グラス〟のギターに圧倒されたのも、リズム隊の超ステディな土台があってこそ。BPは近年、再評価が進んでいるY2Kインディーの筆頭であり、彼らに対するノスタルジーの正当性は、今日の彼らの実力によって担保されているのだ。昔はしょっちゅうピリピリしていたケリーが終始朗らかで、気持ちよさそうに艶やかな歌声を響かせていたのも感慨深い。熱心なファンで埋まった会場にはイントロのたびに歓声が湧き、前方では狂熱のダンスとモッシュが繰り広げられるという、まるで単独公演のような盛り上がりもまた、彼らがかつてサマソニの常連だったことを、ここがホームだったことを思い出させてくれた。

そんなBP同様にY2K組であり、サマソニの常連であり、約20年の実績を積み重ねた末に、遂にヘッドライナーに辿り着いたフォール・アウト・ボーイ。彼らのステージは、まさにその20年にわたるバンドとサマソニとの関係性を、幾つもの夏をFOBと過ごしてきた日本のオーディエンスとの絆を、前面に押し出したものになった。「サマソニのヘッドライナーは俺たちにとって目標だった」とピートは言っていたが、その念願の舞台でFOBのこれまでの歩みを振り返るセットリストだった。全曲シンガロング可能な歴代アンセムに加え、歴代モチーフもふんだんにちりばめられたステージは、「これ、覚えている？」とファンに問いかけるようなパフォーマンスで、観客も「もちろんだよ！」と言わんばかりの爆音シンガロングで応える。パトリックがピアノでトチりまくっていたのはご愛嬌、ラストの〝サタデイ〟は、この日のために22年前から仕込んでいた曲じゃないか？と思うくらい、土曜の夜空に打ち上がった大輪の花火に似合っていた。

各ステージが被り合って悩ましい土曜の〆は、ソニックのビーバドゥービーの終盤に何とか滑り込み。初来日サマソニではベッドルームポップの脆弱さが拭いきれていなかったが、今回は見事に骨太オルタナロックに成長！　バンドを束ねるビーのフロントパーソンぶりが眩しかった。

CamScannerでスキャン



MBR

J BALVIN

SUMMER SONIC 2025

DAY 2

世界中の"今"が、真夏のクライマックスに集結——ポップ、ラテン、ヒップホップ……あらゆる垣根を越えたクロスオーバーが胸を打つ

文＝小池宏和

8月17日、サマーソニック東京会場の2日目は、ヘッドライナーのアリシア・キーズをはじめR&Bアーティストやラッパー、ラテンポップ勢、そして日本をはじめアジア諸地域を拠点に活動するダンスボーカルグループを中心とする出演ラインナップになった。つまり2020年代のヒットチャートをありのままに反映した顔ぶれということだが、RO読者諸氏にとってもこの現代ポップの平衡感覚は今や当たり前のものとなっているのではないだろうか。

マリンステージのトップバッターはデビュー10周年の祝祭感に沸くMrs. GREEN APPLE。驚異の集客力で朝イチのスタジアムを満杯にしながらも、気負うことなく暑さの中のオーディエンスに体調管理を促し、最後には"青と夏"の大合唱へと導いてみせる。日本のポップの顔役として一日の大成功を約束する、堂々の立居振る舞いを見せてくれた。

その後はメッセ内の各ステージでFurui Riho、KATSEYE、ネッサ・バレットらのバイタリティ豊かなパフォーマンスを堪能し、再びスタジアムでJ.バルヴィンのステージを見届けることにする。前回のサマソニ来日は2018年。当時はコロンビアンレゲトンの旗手として新世代ラテンポップの台頭をリードする存在だったが、情感のメロディにフォーカスする精美なラテンポップ文体を取り入れることで、今日では新たな王道を切り拓いている。序盤から出し惜しみなしのヒット曲連発で、ステージから延びた花道ではなくフィールドに降りてオーディエンスに近距離戦を仕掛ける"Ginza"のサービス精神も見事。ステージ中央に巨大な紫色の頭部オブジェを持ち込み、ケミカルな酩酊感を振り撒く"Morado"（紫の意）も披露した。

最近のバルヴィン曲にも触れたかったので後ろ髪引かれる思いだったが、がっちりと目撃したかったアーティストの出演時間が迫っていたソニックステージへと移動する。20歳になったばかりの新世代スター＝ソンバー（sombr）だ。NY出身の本名シェイン・ブースは、名門ラガーディア高校でクラシック音楽を学びながら夜な夜なベッドルームポップを制作し、音楽ビジネスの道を邁進するための準備を進めてきた。3人のバンドメンバーに続いて姿を見せたソンバーは、素肌に丈の短いレザージャケットを合わせ、意外なほど芯の太い声で「トーキョー!!」と呼

CamScannerでスキャン

ALICIA KEYS

CAMILA CABELLO

[illegible]インパクト[illegible]、強いイン[illegible]ソングライティングもあり、つまり、この時代にインディー・ポップを[illegible]。新世代ポップスみたいな夢見心地なサウンドスケープのみに仕掛けられた刺激のバランス、そして伸びやかなファルセット歌唱も映える[illegible]メロディ。インディーロック畑のアーティストがほぼ見当たらないこの日のタイムテーブルだからこそ、尚更[illegible]の[illegible]のような存在感は際立っていた。11月29日にリリースされることになったデビューAーの収録曲からも早く披露する、完璧な初来日ステージであった。

さて、スタジアムに戻って観たのはカミラ・カベロ。キューブ状の白い[illegible]を組み合わせて作られた部屋のようなステージセットに登場し、ダンサーたちと共に[illegible]られるパフォーマンスはシアトリカルに構築された見応えのある内容だ。ラテンポップ路線に舵を切って[illegible]彼女の音楽性も、今日ではハーフエレクトロニックでより柔軟なものになっているが、せ[illegible]、バン[illegible]ー・カインド・オブ・バタフライズ」、の熱演は圧巻。ストリーミング用のカメラも意識しつつ、フェスのエンタメを徹底的に追求するプロフェッショナリズムに舌を巻く思いがした。

この日、個人的に最も楽しみにしていた出演アーティストはジョルジャ・スミスだ。サマソニ出演はデビューAーリリース年となる2018年以来だが、独自のアフロフューチャリズムを音楽に落とし込むようにしながら表現領域を自由に拡大しているジョルジャは今こそおもしろい。奥ゆかしいフューチャーソウルの新曲“Want You”も、バンド演奏の素晴らしさが相まって素晴らしいパフォーマンスになっていた。アフロビーツ、現代ジャズ、オルタナティブを奔放に行き来しながら、アティチュードとポップミュージックを重ね合わせようとする気高い意識に励まされるステージであった。

続いてマウンテンステージで観た21サヴェージは、限られた持ち時間にも拘らず、サポートDJのウォームアップに冒頭10分弱を委ねてしまうというクラブ仕様の組み立て。しかしそれが功を奏してか登場時の熱狂ぶりは凄まじく、ドレイクとの“Jimmy Cooks”、トラヴィス・スコットとの“TOPIA TWINS”、フューチャーとの“X”、そしてポスト・マローンとの“ロック・スター”とオールスター級の楽曲連発で沸かせた。

クオリティ面では誰もが絶対の信頼を寄せながら、果たしてヘッドライナーとして何を見せてくれるか気がかりだったのが、アリシア・キーズだったと思う。ピアノ弾き語りで切り出す“フォーリン”をハーモニーで膨らませ、アジア系（日本人だろうか）ダンサー陣と共に美しい汗を流しながらソウルフルな名曲名演を駆け抜けてゆく。驚愕の展開は“ガール・オン・ファイア”でエンパワーされるように登場した“Bad B*tch美学 Remix”チーム（Awich、NENE、LANA、MaRI、AI）による女子マイクリレーだった。そして最後にはAーの歌う名曲“ハピネス”が、ピアノのコードでまさかとは思ったのだが、アリシアの“ノー・ワン”へとメドレーで連なる。社会に蔓延るレイシズムや排外主義を蹴散らすような、2025年に果たされるべき連帯のライブを、アリシアは作り上げてくれた。涙を禁じ得ない、新しい伝説のステージであった。

CamScannerでスキャン

ROYEL OTIS

NEW ALBUM "hickey" INTERVIEW

圧倒的なセンスとクオリティ――
本誌No.1推し新世代バンド：ロイエル・オーティス！
新作インタビューとレビューにて、
その魅力を解き明かす！

Interview by SHINO KOKAWA

CamScannerでスキャン

ROYEL OTIS
INTERVIEW 2025

フジロックでのライブは夢だった。エネルギー全開のクラウドを想像してなかったし、あんなに大勢の人が観てくれるのも予想していなかったから、すごく嬉しかった

ロイエル・オーティスの新作、『ヒッキー』が素晴らしい！　先行シングル"ムーディー"や"カー"は既にSpotifyで1000万回以上の再生回数を稼いでいて、インディロックバンドとしては破格のアンセムメイカーぶりを発揮しているが、作品自体も思いきりよくポップに弾けている。ダン・キャリーが手がけたデビュー作、『プラッツ・アンド・ペイン』は思春期性全開の甘酸っぱいジャングリーポップ、という彼らの持ち味を抑制したクールな作品で、『ソファー・キングス』以前の彼らの方が好きかも……と思っていたのは筆者だけではないのは、ストリーミング上の数字でも明らかだったはずだ。翻って新作は、ファンが彼らに求めている初期路線へと意識的に修正しつつも、単なる原点回帰には終わらせず、エイミー・アレン(サブリナ・カーペンター、オリヴィア・ロドリゴetc.)のようなモダンポップを代表するソングライターとタッグを組み、アンセムの精度を増したインディポップ2.0にアップデートされているのが最高なのだ。間違いなくロイエル・オーティスの最高傑作であり、『ヒッキー』は彼らを次のステージへと連れていくことになるだろう。

●素晴らしい新作の前に、まずは最高だった初来日の話を聞かせてください。私は後ろの方で観ていましたが、後ろまで皆大盛り上がりでした。初のフジロックはいかがでした？

ロイエル(・マッデル、以下ロイエル)「フジロックでのライブは夢だった。だから、まさに夢が叶った瞬間だった。実はぼくは時間ができたらすかさず日本、東京に行きたいっていう感じで、下北沢が好きなんだけど、あんなにエネルギー全開のクラウドを想像してなかったし、あんなに大勢の人が観てくれるのも予想していなかったから、すごく嬉しかった」

オーティス(・パヴロヴィッチ、以下オーティス)「ぼくは初めての日本だったからちょっと驚きもあったけど、フジロックはいいフェスだったね」

●ライブでは改めて、あなたたちのケミストリーが唯一無二だと思いました。バンドのバランスも普通のギターバンドとはちょっと違いますよね？

オーティス「ライブをやり始めた頃からキーボードのティムは5、6年くらい一緒にやってる。ドラマーは二人に交代でお願いしてるんだけど、シドニーで小さなライブをやり続けているうちに今の形になってきたという感じだね。パブとかバーとかチキンウィング屋とか、とにかく小さな会場でひたすらライブをやり続けていくうちに徐々に形ができてきたんだ」

●ニューアルバム『ヒッキー』にはあなたたちの最高のインディポップアンセムが詰まっていると同時に、『プラッツ・アンド・ペイン』をさらにイノベイティブにしたような進化系ソングも詰まっている二面性が最高ですよね。

オーティス「とても気に入ってるよ。去年はかなりツアーをやっていて、ずっと移動しているような感じだったんだけど、今年に入ってからの4ヶ月はツアーがオフで、その間にレコーディングをやったんだ。その時点ではまだそんなに曲ができてなくて、デモと古い曲がいくつかあるくらいだったから、ほとんどイチから作った。あとは今回初めて一人のプロデューサーではなくて複数の人たちと作って、曲ごとにプロデューサーが違うから、そういう意味でも前作とは違う。『プラッツ～』と比べると少しシンプルになってるんじゃないかと思う。そんなにゴチャゴチャしてないというか」

ロイエル「『プラッツ～』は少しダークだったと思うけど、それと比べると『ヒッキー』は何というか、少し

CamScannerでスキャン

……ライブでオーディエンスにどう伝わるか、たとえば『ここのパートはフェスで盛り上がりそう』とか、そういうことをこれまでよりも考えて作っていたと思う」

●『ブラッツ・アンド・ペイン』との比較で言うと、今作でより意識したサウンド的なテーマはそのあたりだったんでしょうか？

ロイエル「そうだね、ライブでどうかっていう。それはたぶん去年すごい数のツアーをやったっていうのがあるからだと思う」

●『ソファー・キングス』までのロイエル・オーティスと『ブラッツ～』にはちょっとギャップがあって、『ブラッツ～』ではジャングリーなポップの側面は抑えめでしたよね。まずこの認識は合っていますか？

二人「そうだね」

●EPと前作の位置付けがそのような認識で合っているとして、『ヒッキー』はそのマップにどう位置付けられる作品だと言えますか？

オーティス「『ブラッツ～』の続きではないかな。どちらかと言うと『バー・アンド・グリル』とか『ソファー～』の延長線上にあるような気がする」

ロイエル「うん、確かに。あと間違いなくシフトはしていて、新作は、これまでよりもう少し単刀直入というか、いきなり核心を突くようなものになっていると思う。それに今回はオープンな姿勢で、初めて他の人のアイデアを取り入れたんだよ」

●〝ムーディー〟や〝フーズ・ユア・ボーイフレンド〟はロイエル・オーティスのポップセンスを別次元に進めた最高のアンセムだと思いますが、クレジットを見ると、エイミー・アレン、ブレイク・スラトキンという今日のメジャーポップの最前線にいる人たちとのコラボなんですね。彼らとやってみた理由は？

オーティス「ブレイクと、それから同じく今作でプロデュースしているオマー・フェディとも去年出会って、まずとにかく感じがよくて、話しやすくて、それに制作中もずっと根気強くぼくらに付き合ってくれたんだ。それでブレイクがエイミー・アレンを紹介してくれて、その時点では何がどうなるか全然予想していなかったんだけど、初めて彼女とスタジオに入った日に一緒に〝ムーディー〟を書き始めたんだ。エイミーはものすごく短い時間で曲を書く方法を知っているんだよ。めちゃくちゃ有能な人」

ロイエル「ものすごく効率的なんだ。新たに学んだのは、とにかくアイデ

'on

ロイエル・オーティスにとって変わらないことは、情熱と意欲。それを保ち続けるのは簡単なことじゃないから、そこは変えるべきじゃない

アに対してオープンになって、判断する前に、そのアイデアがどうなるかを最後まで見届けることが大事だということ。それは自分にとっては間違いなく学びだったね。制作中も、「このアイデアはないな」とか「これはダメだ」とかすぐに却下しそうになることが結構あったけど、続けていくうちにその最初はなしだと思ったアイデアやビジョンを理解できるようになってくることに気づいたんだ」

●本作でサウンド的なインスピレーションになったアーティストは?

ロイエル「ニュー・オーダーとか?」

オーティス「そうだね。というか特に具体的にこういうサウンドにしたいっていうのがあったわけではなくて、オープンに作りたかったんだよ。もちろん影響を受けたものっていうのはずっと変わらずあるけどね」

ロイエル「ギターのトーンに関しては常にザ・キュアーとザ・スミスを参考にしていて、ドラムマシンとドラムビートはニュー・オーダーを参考にしているんだ。でもそれは普段 [illegible] はないんだけど(笑)」

●歌詞は基本的にラブソングが多いと思うんですが、あなたのパーソナルな物語なんでしょうか?

オーティス「基本的にはパーソナルな経験からだけど、そこに少し加えたりしてる。〝ジャズ・バーガー〟なんかは、たまたま二人とも同じ時期にパートナーと別れたっていうのがあって、それで自然とラブソングになったし、意識せずにラブソングになってることは結構多いかもしれない」

ロイエル「さようならを言っている曲が多いんだ。でもたとえば、〝ムーディー〟なんかはエイミーのアイデアが入っていて、他の誰かの物語を取り入れること自体が初めてだったんだけど、楽しかったよ」

●本作で描かれるのは、最終的にあなたが大事な何かを「失う」という情景です。これはロイエル・オーティスの表現に常に共通しているテーマでもあるように思います。なぜあなたたちは過ぎ去った日々の記憶や喪失を、甘く心浮き立つようなサウン [illegible] しょうか? プライアン・ウィルソン的ですよね。

ロイエル「それはめちゃくちゃ嬉しい褒め言葉だ、ありがとう。何だろう、自然とそうなるというか、ライブをやるようになってからツアーで家にいないことが多くなって、というか二人とも基本的には家がないも同然のスーツケース生活だから、個人的にはしょっちゅう自分がどこにいるか分からない感覚に陥るし、孤独を感じるし、次にどこに行くのか、いつ終わるのか、いつ家族や愛する人に会えるのかが分からなくなったりするから、曲も自然とそういう内容になるんじゃないかな。自分が知っていることについて書くわけだから、今の自分たちが書くとなると、何かを切望したり誰かが恋しくなったり、会えなくて寂しい相手との思い出だったりになるんだと思う」

オーティス「そうだね。そういう曲を書くことで思い出とか感情を整理できたりもするから」

●〝アイ・ヘイト・ディス・チューン〟では〈You know I hate this tune cause I think of you〉と歌いますが、実際にあなたにとって過去の失恋を思い出して辛い曲があるとしたら?

ロイエル「実は〝アイ・ヘイト〜〟の歌詞は「ブラッシ〜」のときに書いたもので、演奏は今とまったく違うものだったんだけど、ブレイクと改めてやった今の演奏が合うことに気づいたっていう曲なんだよね」

オーティス「辛いけど自らを苦しめるようについ聴いてしまうのはニック・ケイヴの〝我が腕の中へ〟かな」

ロイエル「おーそれか」

オーティス「あとペニー・アンド・ザ・クォータースの〝You and Me〟」

ロイエル「ぼくはダニエル・ジョンストンの〝Honey I Sure Miss You〟。これを聴くと今も心が疼くしはっきりと思い浮かぶ人がいる。あとジェフ・バックリィの曲は全部そう」

●結成から6年、大きな状況の変化を経てなおロイエル・オーティスにとって変わらないこと、変えるべきではないと思うことは?

ロイエル「情熱と意欲。それを保ち続けるのは簡単なことじゃないから、そこは変えるべきじゃないと思う」

CamScannerでスキャン

ヒッキー／ロイエル・オーティス

782-6281（ユニバーサル）発売中　IMPORT

1. アイ・ヘイト・ディス・チューン
2. ムーディー
3. グッド・タイムス
4. トーン・ジーンズ
5. カム・オン・ホーム
6. フーズ・ユア・ボーイフレンド
7. カー
8. シャット・アップ
9. ダンシング・ウィズ・マイセルフ
10. セイ・サムシング
11. シーズ・ガット・ア・ガン
12. モア・トゥ・ルーズ
13. ジャス・バーガー

ROYEL OTIS "hickey" SPECIAL REVIEW

インディロックのアンセムが詰まった傑作が到着!!
待望の2nd『ヒッキー』を徹底レビュー

Text by SHUN FUSHIMI

何かが受肉している。そう思えてなりません。ロイエル・オーティスがこの2ndアルバムで確実に変わりました。

あからさまな変貌を遂げたわけではありません。端正なメロディのインディミュージックという基本的なフォーマットは変わっていない。しかし、今回の13曲はすべてキラートラックであり、その質感の美学に隙がない。どのフレーズをとっても、どのサウンドをとっても、的確なニュアンスが選択されています。"カー"、"セイ・サムシング"といった疾走するポップソングは儚いきらめきのためにすべてを捧げており、"アイ・ヘイト・ディス・チューン"のザ・ドラムス的メロディを繰り返したままマイナーコードに突入する後半の展開には涙を流すしかない。彼らが過去のインタビューで語っていた通り、ジョイ・ディヴィジョンとニュー・オーダーの影響は絶大ですが、明らかに"ラヴ・ウィル・テア・アス・アパート"を連想させる"フーズ・ユア・ボーイフレンド"のドラムパターンとベースラインには、ロイエル・オーティスだけにしか獲得できなかった特有の質感が宿っています。テンポを抑えた"トーン・ジーンズ"では、シンセから発したと思わしきベースのうねりが聴き手を退屈の外へといざない、レトロモダンなポッ
プソング"シーズ・ガット・ア・ガン"では、水の
はねる音やタンバリンらしき細かいリズムが手触
りを豊かにする。ムーディー、サイケ、チルとム
ードを少しずつ変えながら、光の乱反射した霧の
なかにいる永遠のような時間を思わせるイメージ
はアルバムを通して一切ぶれません。質感とムー
ドとメロディ、そのすべての要素に間違いがない。
インディミュージックにしか許されなかった特別
な質感を2025年のポストジャンル的状況のなかで
生み出すために、彼らは最良の選択をしています。
しかし、慎重に道を選んだような感じはまったく
しない。むしろ、やぶれかぶれにやっているオー
ラしかない。美学の核のようなものをふたりが受
肉したがゆえに、転がるように乱暴に音楽と戯れ
たまま、あくまで結果的に繊細さにたどり着いた。
そんな印象が残るのです。

客観的に見て、この作品に時代を画すような斬新
さはありません。皆無だといってもいい。しかし、
そんな冷静な認識がどうでもよくなるくらい、こ
こには受肉された確かな美しさがあります。その
美しさに対して、私は両手を広げてただただ屈す
るしかないのです。

CamScannerでスキャン

ビリー・コーガンが本心を明かした最新インタビュー。波乱のキャリアを越えて、真の最盛期を迎えたザ・スマッシング・パンプキンズの“今”を語る

Interview by AKEMI NAKAMURA

「ファンから『なぜその魔法を壊したんだ？』と問い詰められた。
僕は『また新しい彼女を見つければいい』くらいに思っていた。
でも今は、別のメンバーではパンプキンズの魔法を
再現できない、と理解している」

THE SMASHING PUMPKINS

LLY CORGAN
INTERVIEW 2025

過去に生きているわけじゃなく、“現代版”のザ・スマッシング・パンプキンズとして良い演奏ができるバンドになったと思う。90年代の僕らは荒削りでまとまりがなかったけれど、今は成熟したバンドになっている

期せずして、この9月と10月、ザ・スマッシング・パンプキンズの12年ぶりの来日、フー・ファイターズの17年ぶりの単独来日、そしてオアシスの16年ぶりの来日が重なる。X世代のファンにとっては、嬉しくも慌ただしい時期だ。興味深いのは、どのバンドも解散や復活、メンバーの死など、大きなドラマを経て、ようやく音楽とバンドそのものを祝福できる段階にあることだ。そしてスマパンとオアシスは、キャリア屈指のライブを披露している。スマパンにとっては、ジェームス・イハとジミー・チェンバレンが揃っての来日は実に25年ぶり。以前エディ・ヴェダーに取材した際に語った、U2のマネージャーから受けた最高の助言は「オリジナルメンバーで続けること」だったということもつい思い出す。復活ブームの中、スマパンは解散、ソロ活動、部分的な再結成を繰り返し、さらにファンとの確執など、複雑な道を歩んできた。ビリー・コーガンの野心と、それに伴う誤解が背景にあったが、いまや和解と祝福の季節を迎えている。長い旅路を経た彼が、何を思い、どこへ向かおうとしているのか。その声を来日直前に、直接確かめた。

●こんにちは。お元気ですか？

「元気だよ（笑）」

●ブラック・サバスの“Back to the Beginning”に出演しましたが、いかがでしたか？

「最高だったよ。信じられないくらいにね。まさに3日間の大イベントだった。パフォーマーとしては、2日間リハーサルして、3日目が本番だったんだけど。そのリハーサルの段階でも、素晴らしい体験がたくさんあってさ。みんなが練習してるのを見たり、冗談言い合ったり、のんびり過ごしてるのを見たりして、すごく仲間意識があったんだ。それで、本番の2日前くらいの夜に、僕ともう1人のミュージシャンのたった2人で、それ以外は誰もいないアリーナでサバスのサウンドチェックを見てたんだ」

●それはすごいですね。

「だろ。それで、オジーも出てきて、たしか1曲歌って帰ったんだ。でも、そこから僕らは45分くらいサバスのサウンドチェックを見てたんだ。オリジナルのサバスがただ音を鳴らしてる。しかも、オジーと一緒にはやらなかった曲も何曲か演ってたんだよ。たぶん“黒い安息日”だったかな、他にも何曲か演奏してたと思う。だから、もう本当に最高だった……。まるで、ものすごく贅沢なプレゼントをもらったみたいな気分だったんだ。本当に」

●子どもの頃の夢が、というか夢にすら思っていなかったようなことが起きたわけですよね。

「子どもの頃に大好きだった音楽が、50年経った今もなお大切なものであり続けてるっていうだけでも、すごいことだよね。そして今、それを自分の世代だけじゃなく、もっと若い世代と一緒に祝えるっていうのがまた特別なんだ。ゴーストがいて、ヤングブラットがいて、リジー・ヘイル（ヘイルストーム）がいてね。今の若い世代も一緒になって祝ってくれてる。だから思うんだよね……『うわ、僕が信じ続けてきたことを、他の人たちも信じてくれてるんだ』って。僕たちが愛してきたものには、力があって、意味があるんだよ。このイベントは特別なものになるって、最初から分かってたし、前の日に『もしかしたらこれは史上最高の1日になるかも』って言っていたくらいだった。そしたら当日、みんなが本当に信じられないくらい素晴らしい演奏をしてくれたんだよ。まるで魔法みたいな1日で、本当に信じられな

CamScannerでスキャン

THE SMASHING PUMPKINS

[illegible]

●ロックの激動を再び体験するようなイベントに参加して、何か感じたことはありましたか？ ザ・スマッシング・パンプキンズは、激動の時代を経て、今、再結成してから軌道に乗っているところです。同世代のバンドで言えば、オアシスが大成功しているかと思えば、一方でジェーンズ・アディクションなどは泥沼化しています。

「ザ・スマッシング・パンプキンズというバンドにとって一番大きな課題は僕が何度も内部で言ってきたことなんだけど……『新しい音楽を作り続けないのであれば、俺はこのバンドを続けない』ってことなんだ。でもね、この考えを信じ続けてもらうのはどんどん難しくなってるんだよ。だってライブをやれば、観客のほとんどは昔の有名な曲を聴きたがるからさ。だから『新しい音楽を作ることに意味がある』っていう信念を保つのが、年々チャレンジになってきてるんだ。このバンドがあと20年続けられるかどうかは、今の音楽業界を見ればもう証明されているんだ。名前があって、知られた代表曲[illegible]、しかも、多くのファンは新しい音楽を作ってるかどうかなんて、ほとんど気にしてなかったりするからね。だから僕としては、うーん、言いたいことをうまく言葉にするのは難しいんだけど……。グレイテストヒッツ的なビジネスというのは、ベビーブーマー世代のためのものだと思うんだ。だけど、その次に続く世代は、オアシスとか、パンプキンズとか、パルプでも、スウェードでも、多くの偉大なバンドたちに今後求められるのは、『新しい音楽を作り続けること』だと思う。もちろん、少数派の考え方だというのは分かってる。でも思うに、50歳を過ぎたあとのロックンロールの新しい形って、『音楽的に今もなお意味のある存在であり続けなきゃいけない』ってことなんだよ。これは僕の持論なんだけど、60～70年代に偉大な音楽を作っていたバンドたちは、自分たちがこんな年齢になってまで演奏してるなんて、当時は想像すらしてなかったはずなんだ。彼ら自身もみんなそう言ってるよね。だけど、今の僕たちの世代はみんなすでに知ってるわけだ……望むなら、年を取ってもずっと演奏し続けられること。でも、僕たちはベビーブーマーたちが作ったルールとは違うルールを作らなきゃいけないんだ。ベビーブーマー世代が音楽的に世界に与えた最大の贈り物は、戦後の恐れや不安を、不動の独立精神……つまりロックンロールと呼ばれるものに変換したことだ。だよね？ レッド・ツェッペリンの〝天国への階段〟にしても、ブラック・サバスの〝パラノイド〟にしても。彼らは、文化の潮流を一変させてしまうような楽曲を生み出したんだよ。しかも、それらは文化の語り口を永遠に変えてしまった。僕たちはそんな世界の中で育ってきた。つまり、僕たちが知ってる現実って、彼らが作ったバージョンなんだ。それはつまり、第2次世界大戦後の『恐れ』がベースになってたんだ。だけど、僕とか、（〝Back to the Beginning〟にも出演した）トム・モレロとか、アダム（・ジョーンズ、トゥール）が育った郊外（3人は近所で育った）では、そういう恐れの中じゃなかった。僕たちはまったく別ものの恐れの中で育ったんだ。両親に放置されて、鍵っ子で、離婚が当たり前で、ドラッグの蔓延や過剰な享楽。そんな時代の空気の中で育ったんだよ」

●はい。

「ベビーブーマー世代の素晴らしいところは、彼らがまったく新しい〝声〟を見つけ出したこと。でもその一方で、彼らはとても自己中心的な世代でもあった……しばし〝ミー・ジェネレーション〟なんて呼ばれてるくらいに。僕は言ってるんだけど、X世代は、自分たち自身の声をもっと主張して、まったく別の方向へ導いていかなきゃいけない。もしベビーブーマー世代が、最終的にアメリカにポップ商業主義をもたらしたような、がめつい商業主義の象徴だったとするなら、X世代は、魔法を解いて、新しい基準を打ち立てるべきなんだ。『ノー』と言おう。僕たちは、〝今〟を生きていて、〝今日〟ここにいる。だからこそ、僕たちは〝今日〟の音楽を鳴らすんだ。それに、僕は内部情報を持ってるわけじゃないけど、正直、ノエル・ギャラガーがまだ新しいオアシスの曲を書き始めてないなんて、信じがたいんだ。彼がオアシスの新曲を書いていたとしても、なんの不思議もないからね。ノエルは史上最高のソングライターの一人だし、彼の弟（リアム）は、史上最高のフロントマンの1人なんだから。僕は新しいオアシスの音楽が聴きたいし、オアシスのライブを初めて観

CamScannerでスキャン

るような22歳の若者たちも同様に新しい音楽を求めるんじゃないかと思うんだ。なのに、なんで僕たちは『それは昔の話で、今とは別だよね』なんて、わざわざ扉を閉じるようなことをしなきゃいけないんだろう？ つまり、ザ・スマッシング・パンプキンズにとっての課題も、まさにそこにあるんだ。僕たちは、常に"新しい何か"をこのインタビューやカルチャーの中に加え続けなきゃいけない。けど、バンドのエネルギーとかスピリットっていうのは、どこかに"魔法の王国"みたいなものを築こうとすることじゃない。そんなのは、あの世代のスピリットじゃなかったはずなんだ。最初からずっとね」

●最近過去の作品の25周年、30周年のツアーを行ったり、絶賛されたマルジェラの新デザイナーのコレクションでも"武装解除"が印象的に使われ、フォンテインズD.C.など才能のある新世代にも影響を与えています。

「それはすごくありがたいし、光栄だよ。だけど、ふと、こう思うんだ……『僕は今58歳。あと何年こうしていられるんだろう？』ってね。この先も続けていくエネルギーが自分にあるのか？ そもそも続けたいのか？ 無理に続ける必要はない。やめたければ、やめたっていい。そんなふうに考える。それでも、やっぱり僕の使命は、ただ前に進み続けることなんだと思う。もう動けなくなるそのときまで」

●GQ誌の記事の中で、自分のバンドはいつも誤解されているのでそれを正したいと思っていると言っていました。どういう意味で言っているのでしょうか？

「うんと（長い間考える）……えっと、それで、僕が作り上げてきたものの価値は、人々が理解している以上に大きいと思っている。だからこんなことを言うとき、可能性は2つしかない。僕が未来が見えてる賢い人間か、頭が狂っていて妄想してるだけか。僕が世界での自分の価値を過大評価してるだけ、という可能性もある。これまでメディアは、僕は、"狂っていて妄想している"ように描くことのほうが多かったと思うから。だけど今となっては、僕が狂ってなかった証拠はいくらでもある。もう35年間も成功し続けてきたわけだからね。こんなに長く偶然で成功できるわけがない。つまり、少なくとも僕が作ってきたものに価値があるという点では同意できるはずだ。その

THE SMASHING PUMPKINS

僕は、自分の作品をできる限り良い形で残したい。それが将来、僕の音楽を聴く人たちにとっても価値あるものになるはずだ。永遠に名を残そうとしているわけじゃない。ただ、その価値を人々に理解してほしい。それだけなんだ

[illegible]けど、[illegible]自分の作品の価値を[illegible]る時間は残っている。だから、それが新作へのシンプルな答えだ。僕は自分の作品をできる限り良い形で残したい。それが[illegible]たちにとって価値あるものになり、将来僕の音楽を聴く人たちにとっても価値あるものになるはずだ。彼らが、僕の何が憧れていて、何が僕を重要な存在にしていたのかを、僕が生きていた時代の中で理解できるように。永遠に名を残そうとしているわけじゃない。ただ、自分が価値あるものを作ったという事実を知っていて、その価値を人々に理解してほしい。それだけなんだ」

●あなたの音楽は愛されて、その価値もしっかり評価されているように感じるので、あなたがそう思う理由がいまいち理解できないのですが。

「どうして分かるかって？ 簡単だ[illegible]なぜかっていうと、日本のプロモーターがそれまでは呼ぶほどの価値はないと思っていたからだ。それに僕らは[illegible]ていない。プロモーターが信じてくれないなら、来たって意味はないからね。もし「東京で小さなクラブで2公演やってほしい」と言われたら、それは'このバンドはもう小さい存在で、一部の人しか観たがらない'と思われているということだ。でも今は違う。チケットは売れ、武道館も完売。最高の兆しだよ。何年ぶりかで、またいい方向に動き出しているんだ」

●なんで日本に来るのに12年もかかったのか、とみんな思っていると思うのですが。

「2018年から毎年、何度も日本に戻りたいとお願いしてきたけど、そのたび'ダメだ'と言われ続けてきたんだ」

●ええええ、本当ですか？

「ああ、本当だよ。正直、オファーがあった年もある。でも額があまり[illegible]ろう、全力で戻るか、まったく戻らないかのどちらかしかない。説明は難しいけど、世間の見方とビジネスの見方は違っていて、多くの場合、ビジネスは世間に後れを取っている。つまり、世間の声は知っていても、ビジネス側の判断までは見えていないのかもしれない。音楽業界では、2001年から2018年の間に'スマッシング・パンプキンズ'というブランドは大きな損害を受け、もう修復不可能だと見られていたんだ」

●（笑）。

「いや、本気で言ってる。修復不可能だと思われていた。でも今は'このバンドには勢いと力がある'と見られるようになり、ビジネスとしての評価も変わりつつある。ここで細かく話すと退屈させちゃうけど、もし夕食でもしながらなら「本当!?」と思うような話が山ほどあるよ。何度も'これで電話が鳴るだろ'と思える出来事があったのに……何もなかった。そんな状態が何年もずっと続いたんだ」

●でもファンは、あなたたちがこうして25年ぶりに帰ってきてくれることを本当に嬉しく思っています。当時の何を覚えていますか？

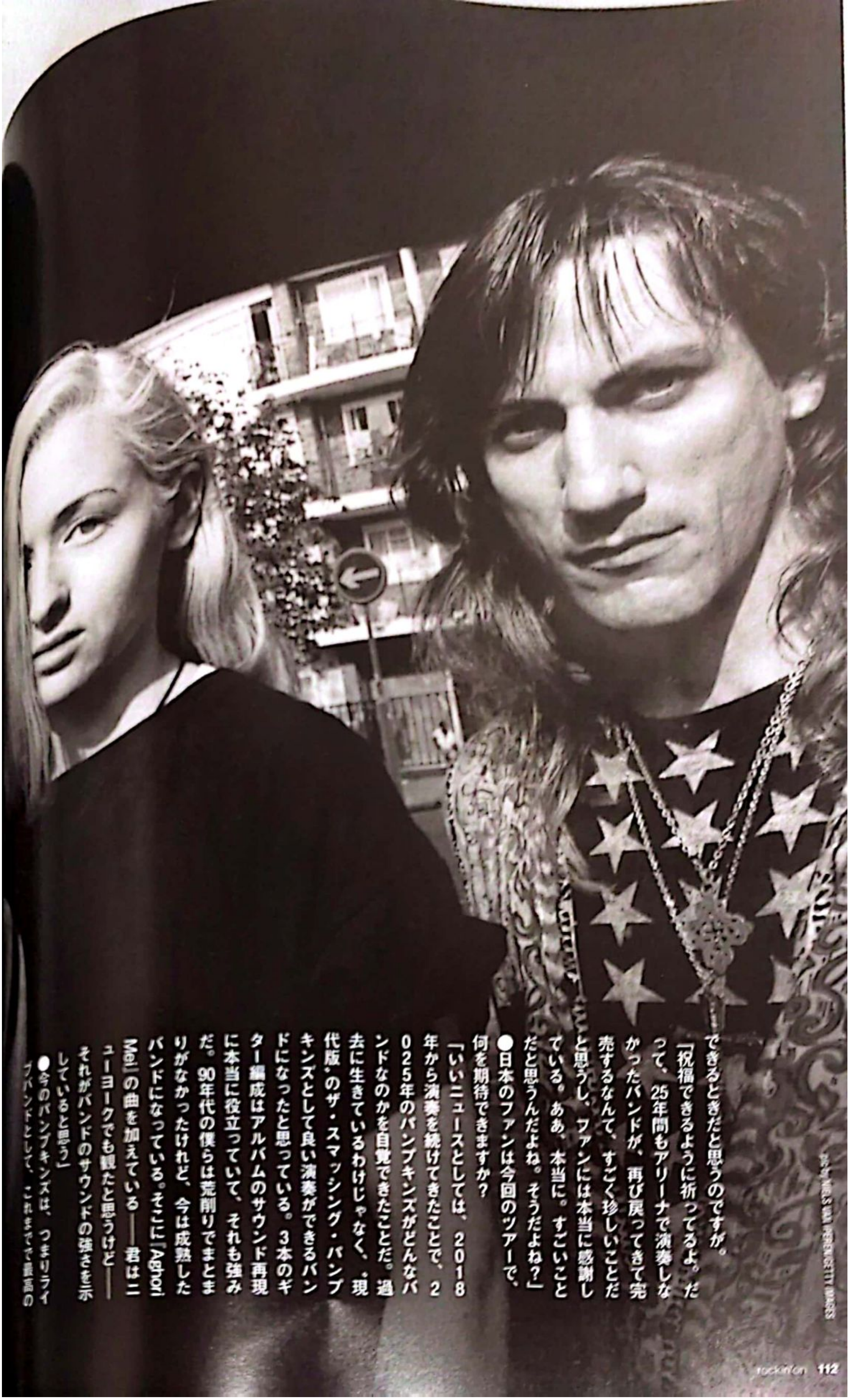
「あの時期は本当につらかった。バンドが解散することが分かっていたから、ツアー全体に幽霊が取り憑いたような空気が漂っていたんだ。さらに、バンド内部だけでなくプロモーターとの関係も難しくて、ビジネスは不安定。ある場所ではうまくいっても別の場所ではダメというムラだらけの状況だった。そして……知ってのとおり、僕はシャロン・オズボーン（当時のマネージャー）にクビにされたしね（笑）」

●（笑）。

「だから、本当に混乱が多かった。あの頃の記憶はとてもおぼろげなんだ。武道館で演奏したことは覚えている。それは覚えているけど、それ以外はあまりはっきりしていない」

●今回はまったく違う心境で武道館に戻ってくるわけですが。どのように思いますか？ ようやくバンドと

CamScannerでスキャン



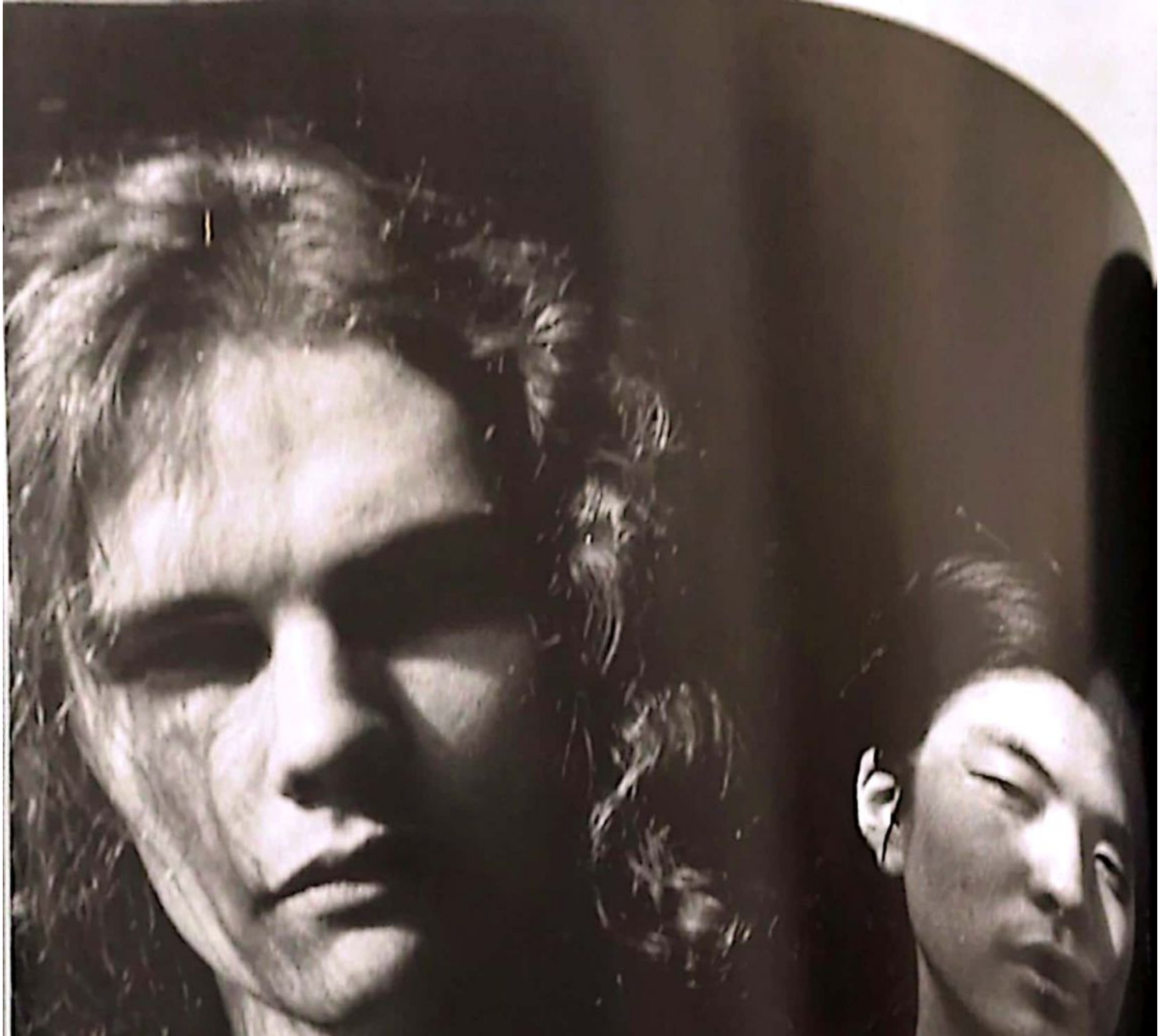
できるときだと思うのですが。

「祝福できるように祈ってるよ。だって、25年間もアリーナで演奏しなかったバンドが、再び戻ってきて完売するなんて、すごく珍しいことだと思うし、ファンには本当に感謝している。ああ、本当に。すごいことだと思うんだよね。そうだよね？」

●日本のファンは今回のツアーで、何を期待できますか？

「いいニュースとしては、2018年から演奏を続けてきたことで、2025年のパンプキンズがどんなバンドなのかを自覚できたことだ。過去に生きているわけじゃなく、〝現代版〟のザ・スマッシング・パンプキンズとして良い演奏ができるバンドになったと思っている。3本のギター編成はアルバムのサウンド再現に本当に役立っていて、それも強みだ。90年代の僕らは荒削りでまとまりがなかったけれど、今は成熟したバンドになっている。そこに『Aghori Mei』の曲を加えている——君はニューヨークでも観たと思うけど——それがバンドのサウンドの強さを示していると思う」

●今のパンプキンズは、つまりライブバンドとして、これまでで最高の



音を出していると思います。

「うん、それには同意するよ。90年代は混沌としていて、楽しむことやふざけることが中心だったけれど、今は高品質なショーを届けることに集中している。僕らの言い方で言えば、'しゃべるよりロックしろ'ってことだ」

●そういえば、ジェームスはステージでよく話しますよね。そこにバンドの空気の変化を感じます(笑)。

「アハハハ」

●リラックスして、笑いながら語るのが良いなと思います。90年代にはあり得なかったことです。

「(笑)そうなんだよね。今はジェームスに多く話をさせている。『お前が話せ、僕は黙ってるから』って言ってるんだ」

●トム・モレロとのポッドキャストで「ジェームスが戻ってきたとき、同じ過ちは繰り返したくない」と言っていましたが、それはどういう意味ですか？

「若い頃は、自分たちのバンドがどれだけ特別かが分かっていなかった。もちろんメンバーは互いの良い面も悪い面も知っているけど、観客は僕ら以上に4人の間に特別な何かを見いだしていたんだ。だからこそ、フ

ふと、こう思うんだ……「僕は今58歳。あと何年こうしていられるんだろう？」って。無理に続ける必要はないって考える。それでも、やっぱり僕の使命は、ただ前に進み続けることなんだと思う。もう動けなくなるそのときまで

[illegible]の魔法を壊したんだ。[illegible]当時の僕は、「また新しい魔法を見つければいい」くらいに思っていた。でも今は、別のメンバーではパンプキンズの魔法を再現できない、と理解している。今の仲間でやっていく、それはちょっと結婚に似ている。昔は、〝一途〟なんて言葉に意味を感じなかった。僕は、母にも、父にも、家族にも捨てられた人間だったから。だから、僕にとって〝一途〟という考えには何の意味もなかったんだ。だって、自分の家族でさえ僕を捨てられるのなら、〝身を捧げる〟なんて僕にとって何の意味があるんだ？　でも今は結婚生活を通じて、その意味が分かる。何かに全身全霊を注ぎ、〝他の形はない〟と信じなければ魔法には届かない。メンバー同士が互いに身を捧げていたとき、僕らは多くの魔法のような音楽を作った。しかし1996年や1998年頃、〝お前には彼らは必要ない〟と囁く人たちが現れ、誰とでも魔法を作れると信じてしまった。確かにオジー・オズボーンもランディ・ローズと素晴らしい音楽を作った。でもそれは稀だ。僕の結論は今のパンプキンズこそ、最良の音楽的状況だということだ」

●これまでスマパン復活後、さまざまな編成で観てきましたが、ジェームスが復帰したライブには、それまでになかった〝魔法〟があって驚きました。それをあなた自身もステージで感じるということですね。

「ああ、それにこうも思うんだ……〝オリジナルメンバーを見ることの何が特別なのか〟。やっぱりそこに歴史があるからだよ。たとえば〝バレット・ウィズ・バタフライ・ウィングス〟を演奏したら、『この曲を作ったのはこの人たちだ』と実感できる。目の前にいて、見えて、感じられる……それが大きい。あくまで僕の意見だけどね。だからこそ、〝これ以上良い状況はない〟と思えたし、お互いにこのバンドに身を捧げる覚悟が必要だったんだ」

●以前に答えてくださいましたが、今回ジェームスが来日するということで、ダーシー（・レッキー）はどうしてるんだろうと考えるファンもいるのではと思うのですが。

「ダーシーが戻ってくることは、たぶん二度とないと思う。すべての夢が望んだ形で終わるわけじゃないから。2018年に僕は彼女に戻ってきてほしいと公言し、実際に呼び戻そうとしたけれど、それが数々のトラブルを招いた。歩み寄ろうとしても、相手が望まないなら前に進むしかないんだ。だからダーシーのことを訊かれても傷つかないよ。僕だって、みんなと同じように〝オリジナルメンバーが揃っていてほしい〟と思っているから。そうなる運命じゃないなら、それでいい。過去のパンプキンズの魔法や、そこにいた人物を敬うことはできるし、それが〝そのときだけのもの〟だったと受け入れることもできる。1988年から1999年まで、僕たちは毎日を共に過ごし、バンでの移動、電話、スタジオ、飛行機、会見、撮影、ステージ、激しい浮き沈みを繰り返しながら世界一のアルバムも手にした。だからこそ、手放さなければならなかった。そこに和解はなかったからだ。そうはならない。実現すれば素晴らしいことだが、憶測や扉を開く価値もない。その扉は釘で完全に打ち付けられているから。これは僕の……いや、だって僕は神じゃない、分かるよね（笑）。僕が魔法の杖を振って、誰かの行動を妨げたこともないし、ダーシーがバンドに復帰できないように仕向けたわけじゃないんだ」

●お子さんたちは東京に行ったことがあるんですか？

「去年、クロエ（妻）と子どもたちで行ったんだ。しかもそのときクロエは妊娠していたんだけどね。東京ディズニーランドとディズニーシーに行ったんだ。だから子どもたちは、『パパが行ったことないディズニーパーク（ディズニーシー）に行ったんだ』って自慢してくる」

●今回ぜひディズニーシーに。

「行きたいんだよね」

●日本で素晴らしい時間を過ごせますように。

「ありがとう」

「ニルヴァーナの最後の方は、
クリスと俺はライブ会場に着いても、
カートとは会えずじまいで、ステージ袖に立って
客席の照明が落ちるのを待つところで、
やっと姿を目にする有様だった。
またあんなふうになるのはごめんだよ」

伝説を更新する夜へ！
フー・ファイターズ来日記念——
デイヴ・グロールが語り明かした
“ロックンロール人生”

FOO FIGHTERS

DAVE GROHL INTERVIEW 2011

Interview by IAN GITTINS/MAN ABOUT TOWN/ROCK'S BACK PAGES

謙虚さが大事だというのが俺の信条だからね。すげえギターを弾けるっていうだけの理由で、自分が人間以上の存在だと信じ込んでるミュージシャンを見かけると、「こいつをぶん殴って気絶させてやろうか」っていう気持ちになるね！

フー・ファイターズ、17年ぶりの単独来日が決定。今回のツアーは間違いなく世界的な注目を集めるだろう。理由のひとつは新ドラマーの加入だ。ナイン・インチ・ネイルズのアイラン・ルービンとフー・ファイを離れたジョシュ・フリーズがトレードのように入れ替わった。来日公演で新体制が目撃できる。さらにデイヴ・グロールは、『これから奏でるすべての音にテイラー・ホーキンスを刻み続ける』と声明を発表し、新曲"トゥデイズ・ソング"をリリース。デビュー30周年記念でもあり、悲劇とともに前進し続ける決意を示した。

本記事は2011年のもので、カートの死に関する言葉から始まる。X世代の読者には今なお胸に迫る内容だ。いまや街を歩けば、ニルヴァーナTシャツを着た小学生にも出会う時代である。『ミスターナイスガイ』のデイヴも、昨年、結婚生活の外で子どもが誕生したことを公表。「固定」されたメンバーも、悲劇により再び変化を余儀なくされた。カートの死から始まったフーファイの物語は、彼らが歌い続ける限り終わらない。だからこそ「今日の歌」を叫ぶ彼らの"今"を、世界の誰よりも早く日本で見届けてほしい。（中村明美）

デイヴ・グロールはとてつもない偉業を成し遂げた――しかも、トレードマークの笑みを、常に絶やさずに。

それが起きたのは1994年4月5日だった――X世代にとっては、世界中にとどろくほどの衝撃をもたらした銃声が鳴り響いた日だ。体調不良や抑うつ、さらには名声に伴うプレッシャーに悩まされていたニルヴァーナのシンガー、カート・コバーンはこの日、シアトルの自宅でショットガンを手にし、自らの頭を撃ち抜いた。彼の死は世界中のロックファンに消えないトラウマを残した。だが親しい友人や家族、仲間のミュージシャンにとって、そのショックはさらに計り知れないものだった。ニルヴァーナのドラマーとして、カートと行動を共にしていたデイヴは、誰にも慰められないほどの嘆きに沈んだ。

「カートが死んでから1年近く、何のやる気も持てず、方向性も見えなかった」と、デイヴ・グロールは当時を回想する。「自分がやりたいこともわからなかった。他のバンドでドラムを叩こうという気にはなれなくてね。誰とやっても、結局はカートと一緒にやってた時のことを思い出してしまうだろうし。でも最後は、重い体を引きずって、自分のスタジオに向かった。そして、カセットに何曲か録音した。それ以外にやるべきことが思いつかなかったからね。そのテープが、のちにフー・ファイターズのファーストアルバムになったんだ」

それから17年の時が過ぎた。2011年7月22日、フー・ファイターズのメンバーは、バンドの軌跡を追った新作ドキュメンタリー映画『These Days』（その後『バック・アンド・フォース』に改称）のプレミア上映イベントに臨んでいた。

このプレミア上映に先立つあいさつで、バンドの所属レーベル、コロムビアレコードのトップは、フー・ファイターズを「世界で最も愛されているロックンロールバンド」と呼んだ。これを聞いて誰も笑わなかったところを見ると、的を射た表現だったのかもしれない。

『These Days』には、観る者の心を特に揺さぶる瞬間が2つある。1つ目はフー・ファイターズにとって最新作となる7枚目のアルバム、『ウェイスティング・ライト』のレコーディング中のシーンだ。このアルバムにゲストとして参加したニルヴァーナの元ベーシスト、クリス・ノヴォゼリックがスタジオに現れ、デイヴ、そしてプロデューサーのブッチ・

CamScannerでスキャン

FOO FIGHTERS

ウ・ヴィグを起用し、ニルヴァーナの最高傑作となったアルバム『ネヴァーマインド』の制作に携わった4人のうち3人が再び集結したことになる。デイヴとブッチ、クリスの3人が一緒にレコーディングするのは、実に20年ぶりのことだった。

しかしこの感慨をさらに上回るのが、2008年6月に行われた2回の公演の様子を収めたライブ映像だ。この時、フー・ファイターズは改修を終え、再オープンしたばかりのウェンブリー・スタジアムでのライブにヘッドライナーとして臨んだ。チケットはたちまちソールドアウトとなった。

第一夜のラストでは、花火が派手に打ち上がり、会場に詰めかけた8万5000人が喉を枯らして熱い声援を送る。そんな光景を目にして、トレードマークの笑みが消え、涙にデイヴ・グロールは、この瞬間のとてつもなさを自分の中でうまく処理できないようだ。「教えてくれ」と、彼は腹の底から叫ぶ。「このクソみたいなバンドが、これだけビッグになれたなんて、いったいどういうことなんだ?」

「あれは俺が、毎日欠かさず、自分に問いかけていることなんだ」と、デイヴは思いをめぐらせる。「カートが死んで、カセットテープのデモを完成させた時点では、まさか自分が17年のキャリアを誇るバンドのリードシンガーになれるなんて、1秒たりとも思ったことなどなかった。でも実際、そういう立場になったことで自分が変わってしまわないように、すごく気をつけてきた。謙虚さが大事だというのが俺の信条だからね。すげえギターを弾けるっていうだけの理由で、自分が人間以上の存在だと信じ込んでるミュージシャンを見かけると、どんな時より切実に、『こいつをぶん殴って気絶させてやろうか』っていう気持ちになるね! 『そんなバカな話があるかよ! 本当は自分だってわかってるんだろう?』って」

エネルギッシュで感じがよく、人を喜ばせることに熱心なデイヴは長い間、「ロック界一のナイスガイ」という、ある意味ではありがたくない称号を与えられてきた。だがモール監督のドキュメンタリー『These Days』を観ると、ファンはこのニックネームに疑問を呈したくなるかもしれない。親しみやすい外見とは裏腹に、デイヴはフー・ファイターズでは、求めるレベルに達しなかった数人のギタリストやドラマーを容赦なく切り捨てている。この"ミスターナイスガイ"が、必要となれば冷酷になれることは明らかだ。

「それは100%フェアな評価と言えるかどうか、疑問だな」と、彼はこの見方に異を唱える。「確かに、どうしても肌が合わなくて、何人かのメンバーを首にせざるを得ない場面はあった。それはなぜかというと音楽が常に最優先だからね。でも個人的には嫌で嫌で仕方なかった。しかも、もうだいぶ昔の話だよ。俺はニルヴァーナを経て、このバンドを始めたから、ずっと衆人環視の中で成長してきたんだ。フー・ファイターズも最初の数年は、ちょっと回転ドアみたいなところがあった。でも今はメンバーも固定されて、このメンツでかなり長い間続けているからね」

「メンバー同士が大親友で、最高のバンドにふさわしい仲間意識を持ち続けてくれることが、俺にとっては大事なんだ。この間もプロモーションビデオの撮影があって、現場ではメンバー一人一人に別々の控室を用意してくれていた。それで俺の方から、『いやいや、これはダメだよ。俺たちのやり方に反する』って伝えたんだ。だって、ニルヴァーナの最後の方は、クリスと俺はライブ会場に着いても、カートとは会えずじまいで、ステージ脇に立って客席の照明が落ちるのを待つところで、やっと姿を目にする有様だった。またあんなふうになるのはごめんだよ」

このように、固い結束で結ばれたフー・ファイターズに関しては、一枚岩の集団、典型的なロックンロールギャングであり続けることを望んでいるデイヴだが、ソロ活動となると事情が異なる。一人になったとたん、自由奔放な側面が全開になるのだ。

無数にある彼のサイドプロジェクトは、ストーナーロックの雄、クイーンズ・オブ・ザ・ストーン・エイジ(QOTSA)のアルバムやツアーへの参加、QOTSAのシンガー、ジョシュ・ホーミやレッド・ツェッペリンのベーシスト、ジョン・ポール・ジョーンズと組んだスーパーグループ、ゼム・クルックド・ヴァルチャーズとしての活動、さらには2001年にリリースされたマイケル・ジャクソンのシングルへのゲスト出演まで、実に多岐にわたる。ポール・マッカートニー、テネイシャスD、プロディジー、ノラ・ジョーンズ

——これらのアーティストすべてとコラボした経験を持つのは、間違いなくこの世でデイヴだけだろう。

「ハハハ! 『Hollywood Squares』(3×3のマスに並んだ9人の有名

CamScannerでスキャン

人の[illegible]
りの[illegible]
ん[illegible]、俺は
[illegible]
「普段はシンプルだよ。俺がサイド
プロジェクトが好きなのは、とにか
く音楽を演奏するのが楽しいからだ。
俺はいろんなスタイルで演奏できる。
だから、プロディジーのリズム（ト
[illegible]ットに[illegible]のところはびっくりした
りの[illegible]ドラムファイルがあるけど、
どう?」って声をかけたって、別に
悪いことはないだろう? かと思え
は、ノラ・ジョーンズと気だるげな
ボサノバアルバムをやるのも、同じ
くらい楽しめる。そうだ、ノラ・ジ
ョーンズについていいことを教えよ
う。それは、彼女が相当にヤバい女
性だってことだよ」

だが今、彼はとある意外なプロジ
ェクトに関わっている。これに関し
て、誰よりも大喜びするのは、彼の
2人の娘、5歳のヴァイオレット・
メイと2歳のハーパー・ウィロウだ
ろう。実はデイヴは、映画『ザ・マ
ペッツ』への出演が決まったのだ。
その役どころは、劇中のバンドでド
ラムを叩くパペットのキャラクター、
アニマルの代役だ。怒りっぽいこと
で有名なアニマルがアンガーマネジ
メント[illegible]ドラマー
[illegible]が代役を買って出る、とい
うストーリーだ。

「いやマジで、この映画出演の話
すごく嬉しかったんだよ。俺は出
演を[illegible]。「オファーに飛びつい
たよ。俺にとって、史上最高のドラ
マーを[illegible]、バディ・リ
ッチ（20世紀[illegible]ジャ
ズ・ドラマー）、ジョン・ボーナム（レ
ッド・ツェッペリン）、キース・ム
ーン（ザ・フー）、そしてアニマルな
んだよ。だから[illegible]
くちゃ楽しくやれたね。撮影のセッ
トにはヴァイオレットも連れて行っ
たんだけど、パペットが何体かテー
ブルに横たわっているのを見てしま
って、ちょっとがっかりしたみたい
だった。『パパ、これってマペット
は本物じゃないってこと?』って訊か
れたよ」

デイヴ・グロールが語る、今を生きる哲学

音楽的には純粋主義を貫き、自ら
を生んだアメリカのハードコアパン
クシーンに断固として留まったカー
ト・コバーンが生きていたら、この
ようにやすやすとメインストリーム
のエンターテインメントに溶け込ん
でいるデイヴの様子を見て何を思っ
ただろう? ドラマーとして彼と行
動を共にしていたデイヴは、かつて
は自分もカートのように、強烈なシ
ーンへの帰属意識を持っていたとし
ながらも、そうした音楽的なスノビ
ズムはかなり以前に跡形もなく消え
去ったと打ち明ける。

をするのは嫌なんだ。俺の顔を見た
人にはむしろ、『うあ、ずいぶん変
わったな! 老けたね!』と言って
もらいたいんだ。自分の今の見た目
には満足しているし、今の人生での
立ち位置にも何の不満もないからね」
さて、ロンドンで開催された

でいるデイヴの様子を見て何を思っただろう？　ドラマーとして彼と行動を共にしていたデイヴは、かつては自分もカートのように、強烈なシーンへの帰属意識を持っていたとしながらも、そうした音楽的なスノビズムはかなり以前に跡形もなく消え去ったと打ち明ける。

「歳を取れば、人は変わるものだよ」と彼は説明する。「俺だって昔は、『ミック・ジャガー（ザ・ローリング・ストーンズ）みたいにはなりたくない、40歳になってもロックンロールをやるなんて！』って言っていたしね。当時の俺にとっては、40歳はものすごい年寄りに思えたんだ。でも今の俺はどうだ？　42歳になってもロックをやり続けているし、白髪交じりで顔にシワが寄っても、ロックフェスでヘッドライナーを務めて、それを存分に楽しんでる！　1兆枚もレコードを売った実績のあるバンドが俺たちのオープニングアクトを務めてくれて、『最初に行ったコンサートがフー・ファイターズだったんです！』って言われると、うれしくなるね。俺も歳をとったな、とは思うけれど、いい気分でもあるんだ」

「俺はどうやっても今の俺でしかない。写真撮影でも、メイクで若作りをするのは嫌なんだ。俺の顔を見た人にはむしろ、『うぁ、ずいぶん変わったな！　老けたね！』と言ってもらいたいんだ。自分の今の見た目には満足しているし、今の人生での立ち位置にも何の不満もないからね」

さて、ロンドンで開催された『These Days』のプレミア上映も終わり、デイヴ・グロールはBAFTAでのアフターパーティーに出席し、歓談に興じた。乾杯のグラスが軽やかな音を立て、出席者全員の目が注がれている中でも、すっかり落ち着き、くつろいだ様子だ。カート・コバーンは一挙手一投足に注目する世間の目に耐えきれず、うつ状態に追い込まれ、自殺という最悪の結末を迎えたが、デイヴはこうしたプレッシャーを受け止めているようだ。

この日のアフターパーティーでも、デイヴは2時間以上にわたり、出席者の求めに応じて一緒に写真を撮り、まるで政治家のように、来るものは拒まず、すべての人と温かい握手を交わした。その間、彼の顔から少年のような笑みが消えることは一瞬たりともなかった。カートの場合と違い、ロックスターのステータスは、デイヴ・グロールを殺すことはなかった。むしろ、彼を強くしたのだった。